

دراسات أدبية

الخيال

مفهوماته ووظائفه

تأليف : د. عاطف جوده نصر



دراسات أدبية



الخيال مفهوماته ووظائفه تأليف: د. عاطف جوده نصر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٤

الإهداء

إلى أبي رائداً وملهماً
أزجي ثمرة من غراسه

المقدمة

حظى الخيال باهتمام واسع في المذاهب الفلسفية والسيكولوجية وفي دراسات البلاغة والنقد الأدبي . وهو اهتمام يستمد مما ينطوى عليه الخيال من فعالية لا غناء عنها في منجزات الإنسان الثقافية عبر التاريخ ، وذلك أن الإنسان من بين الكائنات ذو وعي تاريخي أساسه ضرب من الاصطفاء وانبثاق الوعي .

هذا الوعي تاريخي بفضل قوى أخذ الإنسان بنواصيها وعبر عنها وجعلها ذرائع لتحقيق الذات . إن الإنسان كائن تاريخي تجلى وعيه في أنساق ناهية من العقائد والتصورات والمواقف والقيم . هذا الوعي تاريخي لأنه لغوي وخيالي ، فباللغة سمي الإنسان الأشياء ، وأسس تضائفا بين الكشف والانكشاف ، وبالخيال أولج الواقع في اللاواقع ، وأوجد منطق التوحيد والإدماج ، وجسد الفكر في الصورة ، وتغلب على عزلة النفس عندما ترك لذرائعها في عالم مفروض .

إن التقصى التاريخي للظاهرة يدل على أن الاهتمام بها إنما بدأ في سياق المذاهب الفلسفية والنفسية ، ثم انتقل من بعد إلى مباحث البلاغة والنقد الأدبي . وتدلل هذه الحقيقة على أن المشكلات التي طرحها البلاغيون والنقاد متمثلة في تعريف الخيال وتحديد علاقته بالإدراك والذاكرة والوهم ، والكشف عما ينطوى عليه من طاقات الخلق والابداع ، عولجت في ضوء تأثير أفكار فلسفية ونتائج سيكولوجية .

وتتجلى هذه الحقيقة بوصفها فكرة موجهة في تقصى الظاهرة والتعرف على مختلف الأفكار والنظريات . ولا تزعم أننا بهذه الدراسة قد انتهينا إلى القول الفصل والرأى القاطع ، فإزال الباب مفتوحاً للنقد والإضافة والمعارضة .

وليس المنهج الذى ينير البحث محض استقصاء تاريخى . إنه يضيف إلى الرؤية التاريخية رؤية أخرى نقدية ، أساسها تكوين نظرة كلية تنزع إلى التفاضل والتكامل وتتعرف بقرون استشعار على أوجه الاختلاف والتمايز بين الاتجاهات والمذاهب المختلفة ، من أجل الكشف عن الأسس النفسية والفلسفية التى شاد عليها النقاد والبلاغيون ما صدروا عنه من أفكار وتصورات ، تمثل فى كل حقبة دورات الفكر تداخلاً وتمازجاً ، وفق روح كل عصر وما يقدمه مفكروه من درس وتفسير لعلاقة الشعور بموضوعاته .

وبرغم ما بين النظريات والتصورات من اختلاف ، يبقى الخيال تحقّقاً لحرية الإنسان وإرادته ، وضرورة لابد منها للوعى وهو يتجه صوب المعرفة ، وحواراً خلاقاً بين الفكرة والصورة ، بين العالم والإنسان عندما ينفخ من روحه فى الأشياء .

القاهرة فى سبتمبر ١٩٨٢

الباب الأول

الخيال - مشكلات فلسفية
وسيكولوجية

الفصل الأول

الخيال والإدراك

١ - الخيال والإدراك الحسى فى تراث الفلسفة اليونانية

تدين نظرية الخيال فى التراثين العربى والغربى للثقافة اليونانية التى تلقفها العرب وأفاضوا فى تفسيرها والإضافة إليها . وتبدو الصورة فى هذا السياق رابطة بين الخيال والإدراك ، ومذهب أرسطو أن الخيال حركة يسببها الإحساس ، بحيث لا يتأتى للخيال أن يوجد بدونه ، وهما أى الإحساس والخيال مختلفان ، ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأت وجود التصور Conception وليس الخيال والتصور بمطابقين .^(١)

وفى كتاب « النفس » الذى ترجمه إسحق بن حنين ، وكتاب « الحاس والمحسوس » الذى لخصه أبو الوليد بن رشد ، كشف أرسطو عن طبيعة العلاقة بين الخيال والإدراك ، وميز بين الإدراك الحسى والإدراك العقلى ، وذلك أن صحة الإدراك بالعقل فهم وعلم ، والإدراك به على غير صحة خلاف لهذا كله ، وليس من هذه شئ مشاكل للإدراك بالحس ، لأن الحس أبداً صادق فيما كان خاصاً به ، وموجود فى جميع الحيوان ، وقد يمكن أن يكون التفكير كاذباً ، ولا يكون فى من لا نطق له .^(٢)

وقد نبى أرسطو جسمانية الحس وجعله معنى من المعانى ، وتكلم عن فساد الحواس الناشئة عن إفراط الأشياء المحسوسة ، وقدم من خلال فكرة الصورة تشبيهاً بقيت آثاره فى الفكر الفلسفى والنفسى حتى وقت متأخر ، وذلك أنه مثل

لقبول الحس الصور المحسوسة دون مادتها بقبول الشمع نقش الخاتم بغير الحديد وغير الذهب . وهى فكرة فهم منها ابن رشد إدراك الحواس المعانى مجردة من الهوى ، وأن مما يفند انطباع صور المحسوسات فى النفس على نحو مادمى ، قبول النفس صور المتضادات معاً ، ولا تثول هذه الصور إلى وضع واحد ، ذلك أن لها بحسب مقولات الداخلى والخارج ضرباً مختلفة من الوجود وآفاقاً متباينة . من التجلى ، فوجود الصور خارج النفس جسمانى محض ، ووجودها فى النفس روحانى محض ، ووجودها فى المتوسط متوسط ، وكون الصور فى النفس روحانية جزئية هو سبب أن يكون إدراكها بمتوسط .

والحس المشترك الذى يقول به أرسطو هو مستودع الصور التى تثول عنده إلى وضعى حضور وغياب تعمقتهما الفنيومنيولوجيا المعاصرة فى تحليل الإدراك والخيال والذاكرة . ويبدو من مذهب أرسطو أن وضعى الحضور والغياب يتحققان فى آن واحد ، فالمحسوس قد تغيب صورته عن الحس المشترك وتبقى صورته المتخيلة ،^(٣) فحين تغمض أعيننا بعد النظر إلى الشمس ، فإننا نظل نراها فى لونها الحقيقى أول الأمر ، ثم تصبح قرمزية ثم أرجوانية ثم سوداء ، وأخيراً تمحى صورتها ، وهكذا يبدو بقاء الانفعالات الحسية فى أعضاء الحس الظاهرة شرطاً لحدوث الإحساس الباطن ، ونظرية أرسطو على هذا النحو قريبة مما يقول به علماء النفس المحدثون ، والفرق بينهما أن أرسطو يذهب إلى أن أعضاء الحس هى التى تحفظ الآثار التى تتركها الإحساسات فى البدن ، بينما يذهب المحدثون من علماء النفس إلى أن هذه الآثار تحفظ فى الجهاز العصبى .^(٤)

لقد اهتم أرسطو فى تعريف التخيل - كما سبق - بإحالاته على الإحساس ، وبنىء قوله إن التخيل حركة ناشئة عن الإحساس بأمرين ، الأول أن الإحساس والإدراك أصل التخيل ، والثانى أن كلمة الحركة الواردة فى التعريف تدل من قريب على أن التخيل عملية دينامية ، وإذا كان التخيل ناتجاً عن الإحساس ، فإن صور الإدراك الحسى قد تبدو مشابهة لصور التخيل مع فارق بينهما تحكمه فكرة القوة والضعف ، وتوجهه مقولة الوضوح والغموض ، فصور التخيل أضعف وأغمض من صور الإحساس ، وسوف نلاحظ أن هذه النظرة

الأرسطية ظلت قوية التأثير على الاتجاهات المادية التي ذهب أنصارها - هوبز - Hobbes على سبيل المثال إلى فكرة الإحساس المتحلل بوصفها تفسيراً لصور الخيال والذاكرة .

ويبدو من مذهب أفلاطون أنه وقع في شيء من التعارض ، وذلك أنه تشكك في قيمة الفنتاسيا أو الخيلة باعتبارها وظيفة النفس غير السامية ، وهي عنده مصدر الوهم وأساس الخطأ ، ولكنه ما لبث في محاوره طيمائوس Timaeus أن اعترف للخيال بالقدرة على استحضار الرؤية المتصوفة ، تلك التي تسمو على ما يتناوله مجرد العقل .^(٥)

وقد أورد فلوطرخس في الآراء الطبيعية مذهب أفلاطون ، وهو الذي انتهى فيه إلى أن الحواس اشتراك النفس والبدن في إدراك الشيء الذي من خارج ، وأن القوة للنفس والآلة للبدن ، وكلاهما يدرك الشيء الذي من خارج عن طريق الفنتاسيا أي الخيال .^(٦)

وفي محاوره ثييت Theetete ذهب أفلاطون إلى أن التخيل والتذكر وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف للعقل لا للحس ، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس ، وإنما يدرك ذلك العقل ، كما يقول بوظائف الذكر والتذكر من حيث هو قوة بها تستعيد النفس تجاربها الماضية بدون البدن ، والتخيل عنده يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ، ويأخذ من الحس موضوعاته التي تصبح مادة التفكير ، وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين ، استعادة صور المحسوسات ، واستخدام الصور المحسوسة في التفكير .^(٧)

إن في مذهب أفلاطون أمورا جديرة بالتوقف ، منها تعريف الحس بأنه اشتراك النفس والبدن في الإدراك ، وهو تعريف يعول على ثنائية الشعور والامتداد ، ولا يخفى أن هذه الثنائية كانت مما فنده اسبيثوزا في عرض مذهب ديكارت ، وهذا الفهم المحيل على ثنائية القوة والآلة ، الجسم والشعور ، هو ما ينبغي أن تتجاوزه صوب وحدة الحاس .

ولقد وقع أفلاطون عندما جعل الإدراك والتخيل والتذكر وظائف للعقل

لا للحس ، في خلط بين القتل والإدراك الحسى ، جعله يستبدل الأول بالثانى ، مع ما بينهما من اختلاف جوهري ، وذلك أن التمثل صورة شعورية ومركب عقلى يختلف عن الإدراك ، وهذا التمايز هو ما يجعلنا نصف صورة بأنها عقلية ، وأخرى بأنها من صور الإدراك الحسى ، وقد حرصت الفنيومنيولوجيا الوجودية على إزالة هذا اللبس ، وهو ما سوف نعرض له في سياق آخر .

أما أن التخيل يرسم في النفس أشباه الأشياء المدركة بالحس ، فقول يؤذن بأن تكون صور الخيال شبيه الشبيه ومحاكاة للمحاكاة ، فالمدرك الحسى لأنه جزئى ومتحول ليس سوى صورة ، مما يعنى أنه شبيه ومحاك للمدرك آخر مثالى ، والصورة الخيالية على هذا النحو لا تحاكي المدركات الحسية ، وإنما تحاكي أشباهها ، وهكذا ندخل في فكرة الفكرة وصورة الصورة ، وأن الخيال استعادة واسترجاع ، وهو فهم ربما عزل الخيال عن خاصية الإبداع .

وذهب ديمقريطس في سياق مذهبه الذرى إلى تفسير التخيل بأنه تقابل الأشياء بالذرات النفسية ، وعلى هذا النحو انحل عنده الإحساس إلى قذائف دقيقة منبثقة من الأجسام ، تنفذ في ميسام البدن وتصل إلى الذات النفسية فتحضر للنفس صور الأشياء .

وتظفر لدى خروسيس الرواقى برأى ذكره فلوطرخس في تلخيص الآراء الطبيعية ، يعدل فيه من وضع الخيال في ضوء تحليل فيلولوجى يحيل على أن التخيل في اللغة اليونانية مشتق من «الضياء» ، فكما أن الضياء يرى كل ما فيه وكل ما يحتوى عليه ، فكذلك يرى التخيل ذاته والفاعل له . وبرغم هذه الملاحظة ، اتجه إلى تشبيه التخيل بمن يصارع الظلال ويروم أن يمسكها في يده ، وكأنه لا يرى في التخيل إلا طابعا باثولوجيا يثول إلى ضرب من الهلوسة .^(٨)

٢ - الخيال والإدراك الحسى في تراث الثقافة العربية

يظهرنا التقصى التاريخى على أن مذاهب اليونانيين في علاقة الإدراك الحسى بالتخيل ، قد انتقلت برمتها إلى تراث الثقافة العربية ، ومما يدل على هذا

التأثر ، إلام الفارابى بفكرة انطباع المحسوسات كما عرضها أرسطو ، وكما مثل كلياتنس بانطباع نقش الخاتم على الشمع ، فالإدراك يناسب الانتقاش ، وحفظ صور المحسوسات وظيفة من وظائف القوة المتخيلة .^(٩)

أما ابن سينا فقد بسط مذهبه فى علاقة التخيل بالإحساس ، فى قسم النفس من الشفاء ، وفى الاشارات والتنبيهات . وقد تابع ابن سينا أرسطو ، واقتنى مذهبه وذلك إذ يقول « الشئ قد يكون محسوساً عندما يشاهد ، ثم يكون متخيلاً عند غيبته بتمثل صورته فى الباطن ... وأما الخيال الباطن فيخيله الخسوس مع عوارض الأين والمتى والوضع والكيف ، لا يقتدر على تجريده المطلق عنها لكنه يجرده عن العلاقة التى تعلق بها الحس ، فهو يتمثل صورته مع غيبوبة حاملها » .^(١٠)

لقد اهتم ابن سينا كما اهتم الفارابى ببيان عناصر الإحساس وتشريح الدماغ وتحديد الأعصاب الحسية . وتنحل ظاهرة الإحساس فى مذهب ابن سينا إلى عناصر منها : المنبه الخارجى أى المحسوس ، وانفعال الحس وتنبيهه ، وما يصاحب الإدراك الحسى من وجدان اللذة أو الألم ، وعلاقة التخيل بالحس ، وإحالة كل قوة من قوى النفس على آلة جسيانية خاصة ومركز عصبى له موقعه المحدد على خريطة الدماغ ، وهو فى ذلك كله يأخذ بمبدأ التوازى ، فيقابل بين قوى مدركة من خارج لا تعدو أن تكون أدوات للأحاسيس الخمسة ، وقوى أخرى تدرك من باطن مع اختلاف بينهما فى طبيعة العمل ، والقوى الباطنة عنده خمس تتمثل فى الحس المشترك الذى يقبل الصور المنطبعة فى الحس الظاهر ، ويميز بين الإحساسات ، ويربط بينها فى مجموعات متجانسة بواسطة علاقات التداعى ، ومن هذه القوى الخيال أو المصورة التى لا يتعدى دورها الحفظ ، والمتخيلة أو المفكرة ووظيفتها أن تعيد تشكيل الصور المختزنة فى الخيال ، والوهمية ، والحافظة الذاكرة .

وقد تابع ابن سينا أرسطو فى تصور القوى الباطنة وتحديد مواقعها ، وذلك أن أرسطو يقول باختلاف مواضع هذه القوى تبعاً لاختلاف أفعالها ، فالمصور أفق الحاس من الدماغ ، والمفكر فى الموضع الأوسط ، والذاكر والحافظ فى

المؤخر من الدماغ ، ونلاحظ عند أرسطو كما نلاحظ عند ابن سينا والفارابي وابن رشد أن التمييز بين هذه القوى الجوانية وتحديد خصائصها ، تصور تحكمه فكرة التمييز بين الجسمي والروحي تبعاً لمفهوم ثنائي ، وتعبير ابن رشد في تلخيصاته أن الجسمي هو ما كان كثير القشر ، ثم إن الروحي متفاضل في رفته ودرجة تجريده عن شوائب المادة وخشونتها ، والوعي في هذا السياق يتنقل متدرجاً من الأفق المادى إلى الأفق الروحي ، بل إنه يتنقل في الأفق الروحي من مستوى إلى آخر حتى يشارف أكثر الصور روحانية .

ومذهب أرسطو كما لخصه ابن رشد في الحاس والمحسوس أن الوعي يمر بمراتب خمس أولها جسماني كثير القشر وهو الصورة المحسوسة خارج النفس ، والثانية وجود هذه الصورة في الحس المشترك وهو أول مراتب الروحانية ، والثالثة وجود الصور في القوة المتخيلة وهي أكثر روحانية من الأولى ، والرابعة وجودها في القوة المميزة ، والخامسة وجودها في القوة الذاكرة وهي أكثر روحانية ، فلها قبل لباب ما ميزته الثلاث وصفته من القشر.^(١١)

ومن ملاحظات ابن سينا الجديرة بالاعتبار ما أورده في تعريف القوة المتخيلة إذ ذكر أن من شأنها أن تركب بعض ما في الخيال مع بعض ، وأن تفصل بعضها عن بعض.^(١٢) إن هذه الوظيفة المنسوبة للوعي التخيلي سوف تعود للظهور بتألق زائد عند النقاد والفلاسفة من ذوى النزعات الرومانتيكية ، وهو ما عبروا عنه بأن الخيال ينشر ويبدد ويفكك ويعيد بناء العناصر من جديد .

وفي مذاهب الفلاسفة المسلمين ترديد لبعض الآراء التي ورثوها عن اليونانيين ، ومن ذلك تأكيد ابن سينا وابن رشد وغيرهما على تعلق التخيل بالجهاز العصبي والدماغ ، وقد لاذوا في إقامة الدليل على ذلك بما يتراءى للإنسان من صور في الأحلام . يقول ابن سينا في الإشارات : « إن النائم يتخيل ، وأعضاؤه أيضاً قد تطيع تحريكه عن تخيله ، لا سيما في حالة يكون بين النوم واليقظة » ،^(١٣) وإذا قويت الصور في الحلم أو في التخيل ، نشأت عنها حالة الروبوسة : أى التحرك والتكلم في النوم . ومن الحجج المسوقة على تعلق التخيل بالجهاز العصبي ، أن التخيل القوى لصور زاهية يتعب العصب البصري ، ويثير

مثلاً يثير الإحساس القوى من صور لا حقة إيجابية وسلبية. (١١)

وفى كتاب «التعليقات» لابن سينا اتجاه أفلاطونى محدث ، تتمثله فى جعل الخيال وسطاً بين النفس المتهيئة لقبول المعرفة ، وبين العقل الفعال الذى يفيض المعرفة على النفس . أما دور الخيال فى التحصيل والاستنباط والتصور ، فقد ذكر ابن سينا أن الخيال يعين كما يعين الحس فى العلوم التى تحتاج إليها ، كالأشكال الهندسية التى يعين الخيال فى إدراكها وتصورها . أما العلوم العقلية «الأفكار الخالصة» فإنها بخلاف ذلك ، ولما كانت الخيالية تمنع وتعاوق ، قهرت هذه العلوم العقلية القوة الخيالية على ترك المعاوقة عنها. (١٢)

٣ - الخيال والإدراك فى تراث الفلسفة الأوروبية

الفلسفة المادية والمذهب السيكوفسيولوجى

تؤذن دراسة التخيل فى تراث المذاهب الأوروبية بتعدد الاتجاهات ، وهو تعدد يتأتى رده إلى تيارات رئيسية تتمثل فى المذهب المادى والمذهب الروحى والمذهب الفينومينولوجى الوجودى . وقد استنبت الماديون فى الغرب مذهبهم فى تربة الرواقية القديمة ، وألما فى نسجه بأمشاج من الأرسطية . ولا تختلف كثيراً آراء الماديين والحسيين من أمثال هيوم ووليم جيمس وهوبز وسبنسر وأرمسترونج وكوندريك ، عن الآراء المنسوبة لأفيقرس وخروسبس وكليانيس وأرسطو .

إن المذهب المادى قد عول فى تفسير علاقة التخيل بالإدراك على فكرة التداعى التى تتول إلى تصورات ترابطية تتحرك فى نطاق سيكوفزيائى يحلل العمليات السيكلوجية بردها إلى ما يحدث فى الجهاز العصبى من متغيرات .

ويمثل ديفيد هيوم D. Hume هذا الاتجاه ، وذلك أنه لم يكتف باعتبار الصور والأفكار مجرد نسخ للانطباعات الأصلية على أعضاء الحس ، وإنما عدها نسخاً تبدو فى وضع انفصال ، كما اعتبر الخيال قاصراً إذا ما قورن بالحس الخالص mere senza وهو قصور جعله ينتجه اتجاهاً توكيدياً بنى قدرتنا على تخيل محسوسات جديدة ، أما هوبز Hobbes فأفضت نزعتة التجريبية إلى أن يوحد بين الخيال والذاكرة ، وأن يفسر الخيال كما سلف القول بأنه إحساس متحلل ،

مما يعنى أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة ، بينما يركب الخيال صوراً يسمها الغموض .^(١٦)

لقد كان لهذه الأفكار التي تدور على اعتبار الصور نسخاً منفصلة ، وعلى وسم الخيال بالقصور ، وبأنه إحساس طراً عليه الضعف ، صداها وتأثيرها الواسع على التزعة الترابطية التي أخذت تنمو بنمو المعارف التشريحية الخاصة بالجهاز العصبي . وفي هذا السياق تعود فكرة المراكز الدماغية لدى أرسطو وابن سينا إلى الظهور ، وهي فكرة تدور على توازي الأحوال الدماغية والأحوال النفسية ، وقد أجاد برجسون بوصفه مناقضا لها في التعبير عنها بقوله « إذا وجدت حالة دماغية معينة ، تبعها حالة نفسية معينة ، وإن الشعور لا يقول شيئاً غير ما يجري في الدماغ ، ومذهب برجسون أن أصول هذه النظرية ميتافيزيائية ، وأن خلفاء ديكارت استخلصوها من فلسفته وذهبوا بها إلى أقصاها ، ثم انتقلت بواسطة الأطباء الفلاسفة في القرن الثامن عشر إلى علم النفس الفسيولوجي في عصرنا الحاضر » .^(١٧)

على هذا النحو تتفق الفلسفة المادية وعلم النفس الفسيولوجي في التصور والنتائج وهو اتفاق يعنى أن الترابطية في علم النفس كانت وليدة هذه الفلسفات المادية التي ذهب أصحابها إلى أن الصور الكامنة ضرب من الطوايع أو الرسوم المادية في الدماغ ، يبعثها من كمونها مرور التيار العصبي بها ، وهم يطلقون عليها تغيرات دماغية وتألفات كما يتألق جسم في الظلمة دون اشتعال أو حرارة ، والصور على هذا النحو تعود إلى الذهن بمناسبة إحساس أو صورة أخرى حاضرة فيه ، والنسب بين الصور منها جوهري ، كالجوهر والعرض والعلة والمعلول والغاية والوسيلة والجنس والنوع والجزء والكل ، ومنها عرضي يثول إلى التشابه والتضاد والاقتران في المكان والزمان .^(١٨) وفي الفكر الفرنسي برز كوندريك بنظريته في الإحساس المتحول وفي رد علم النفس إلى علم وظائف الأعضاء ورد كل النشاط النفسي إلى الانفعالية الآلية ، وهي نظرة عارضتها الوضعية الروحية لدى مين دي بيران ثم هنري برجسون . وتتمثل الأصول الرئيسية لسيكولوجيا الترابط وللتفسير المادى للحس والخيال ، في أن تجريب المحسوسات يعدل النظام

العصبى ، ومن ثم تتولد فى العقل صور أو نسخ لهذه المحسوسات بعد أن يتلاشى المنبه الخارجى الأسمى ، ولا تنشأ الصورة ما لم يكن هناك مثير منبعث من المحسوس الخارجى على نحو مباشر . وعلى هذا النحو تلوذ الترابطية بتضاييف المثير والاستجابة وتقدم فى سلسلة براهينها ما عبر عنه ولیم جیمس W. James بقوله «إن الأعمى قد يحلم بمشهد بعد أن يفقد حاسة الإبصار ، وقد يحلم الأصم بالأصوات بعد فقدانه حاسة السمع ، أما من ولد أصم فلا يستطيع بحال أن يتخيل الأصوات ، وكذلك الأكمه لا يتأتى له أن يكون صورة بصرية ، مما يعنى أن الوهم أو الخيال ليسا سوى تعبير عن قدرة الإنسان على استرجاع صور لأصول شعر بها من قبل ، ولا يوصف الخيال بأنه يسترجع أو يستنسخ reproduce إلا إذا كانت الصور التى يولدها تطابق الواقع الخارجى ، أما إذا أعاد الخيال الترابط بين العناصر المشتقة من أصول مختلفة ، بحيث تتول إلى أبنية جديدة ، فإنه عندئذ خيال منتج Productive imagination» (١٩) .

وعلى هذا النحو يبدو الإدراك الحسى من خلال معطياته بمثابة أمر شارطى للتخيل والتذكر ، وتذوب الفوارق بين الصور التى يركبها الخيال والصور التى يركبها العقل ، ويثول نسق الصور فى الوضعين إلى التجارب الحسية الممكنة من حيث تنظمها عمليات الفكر المترابط .

وقد عرض ولیم جیمس مذهب فخر Fechner ومذهب جالتون Galton ، وذكر رأى باين Bain الذى ذهب فيه إلى أن الفكرة أو الصورة التى نتلقاها ليست سوى تعديل للعملية التى تخص الشيء الذى نتخيله فى الحاضر من حيث إننا أدركناه من قبل إدراكا حسيا ، وفى عرض نظريته يقول ولیم جیمس «إذا اتفقنا على أن الحس والخيال إنما ينشآن عما لمراكز السطح الخارجى للدماغ Cortex من فعالية ، أمكن أن نعين العلة الغائية للكيف الذى به يتوافقان فى التمييز بين أنواع مختلفة من العمليات فى هذه المراكز ، وأن نرى أيضا لماذا ينبغى ألا تستثار العملية الحسية التى من معطياتها الحضور الحقيقى للموضوع فى الخارج ، إلا من خلال التيارات المتدفقة من مناطق النهايات العصبية Periphery وليس من خلال المناطق المجاورة لهذه النهايات العصبية .

إننا بإيجاز نعين ضرورة أن تكون العملية الحسية متقطعة وغير مرتبطة بالعمليات التخيلية مهما تكن درجة حدتها ... إن التقطع وعدم الترابط بين التخلي وبين الحسى يعنى من الناحية الآلية أن ثم نظاماً من المقاومة جديداً يقحم نفسه عندما نحز القدرة على التخيل ، والتيار المنبعث من السطح الخارجى للأعصاب هو هذا النظام الجديد من القوة التى نكتسبها . إن العملية الحسية تم بعد أن تخور المقاومة التى اكتسبناها عندما حققنا القدرة على التخيل ، وربما افترضنا أن العملية الحسية تعول على ضروب من حل المادة العصبية وتحطيمها *disintegration of the neural matter* من حيث يتفجر فى مستوى أكثر عمقا من ذى قبل .^(٢٠)

وفى سياق هذا التوازى بين العمليات النفسية والعمليات الدماغية الخاصة بمجارى التيار العصبى يذهب بول ميللر Paul. R. Miller إلى أن تكوين الصور ينبثق من الفعالية التلقائية لعصب السطح الخارجى للدماغ *neucortical neuron* وتدخل هذه الصور وعينا دونما شعور أو قصد متعمد .

على هذا النحو آل مفهوم الصور إلى نشاط فسيولوجى ، وفسر الإحساس والتخيل بله الرمز تفسيراً مادياً يقول على ثنائية ديكارتية قديمة ، وارتبطت الصور بعمليات مادية ذات طابع قهرى تتمثل فى تحول الأثر الآلى إلى نبضة كهربية تسرى خلال العصب السطحى ، وفى تغير التركيب الكيميائى للجزء فى الخلايا العصبية ، وقدرة الجهاز العصبى على اختزال الأحاسيس ، وتحول المنبه عن شكله الخارجى الأسمى إلى نبضة كهربية تتدفق بواسطة التغيرات الكيميائية الحيوية فى مجارى الأعصاب ، وتؤذن هذه التصورات بأن تكوين الصورة ظاهرة بيولوجية فى المحل الأول .^(٢١)

وعند د . م . آرمسترونج D. M. Armstrong عرض مفصل للفلسفة المادية ولما ذهب السيكلوجيا المصطبغة بطابع فسيولوجى ، وقد لاحظ فى نظريته تماثلاً بين الانطباع الحسى والصورة الذهنية ، مما جعله يتساءل بتعبير هيوم عن الفرق بين الانطباعات *impressions* والأفكار *ideas* ، ويميز آرمسترونج فى سياق الصور بين سمعية ولمسية وذوقية وشمية ، *auditory, al factory, gustatory, and tactual* ، وعنده أن الصور العقلية تبدى نفسها على غرار

الصور المرئية بشكل خاص ، وكما ميز بين الصور في سياق معطيات حسية تتول إلى الحواس الظاهرة المعهودة ، حدد الفوارق بين الصور المرئية والصور التلوية والصور ذات الطابع الانعكاسي ، أما الصور التلوية ، وهي الإحساس البصري الذي يحدث عادة بعد أن يكف المنبه الخارجي الذي أحدثه عن العمل ، وكذلك الصور المنعكسة ، فإنها لم تفلح بوصفها أنواعا خاصة من الانطباع الحسي ، في أن تنسجم مع الحقيقة المادية .

ويمثل أرمسترونج الفرق بين المدرك الحسي والصورة العقلية على نحو ما تمثله المادى الإنجليزي هوبز من قبل ، وذلك أن الصورة العقلية باهتة وخائبة ، أما المدرك الحسي فيتميز بالوضوح والانضباط والثبات ، وكان هوبز يعنى شيئاً من ذلك في قوله إن في الانطباعات من القوة والحياة ما ليس في الأفكار .

وبرغم هذا الاتجاه المادى يرى أرمسترونج أن المعيار المقترح للتمييز بين الصور الذهنية والصور الحسية غير باعث على الرضى ، إذ يمكن أن تبدو بعض صور الذهن قوية مفعمة بالحياة شأنها شأن المدرك الحسي ، كما أن الصور الذهنية لدى كثيرين يطرأ عليها الاضطراب عندما ترتبط بالشعور الواعى ، وبينما يبدو مجال المدرك الحسى محدد الملامح ، تبدو صور الذهن وقد أعوزها هذا التحديد ، ويميز أرمسترونج في هذا السياق بين صور موضوعات ماثلة في الخارج ، وأخرى ليس لها مقابل خارجي .

إن المدركات المرئية على سبيل المثال ، تتعلق بموضوعات مستقرة في المكان الفيزيائي physical space المائل أمامنا ، أما صورة الفرس الأحادى القرن فإنها ليست صورة لشيء مائل أمامنا ، ومن ثم يمكن إنكارها ، إننا نصور هذا الفرس كما لو كنا نرسمه من الجنب أو من منظور أمامي ، وهكذا تبدو الصورة كما لو كانت مستقرة بطريقة غامضة وغير دقيقة أمامنا ، وتختلف هذه الصورة غير المرتبطة بموضوع مائل في الخارج ، عن الانطباع البصرى الذى يظهر في شكل محيط من انطباعات بصرية أخرى تكون المجال المرئى للمدرك Visual field .^(٢٢)

وقد عرض وليم . ك . وعمزوت وكلينث بروكس W. K. Wimsatt and Cleanth Brooks مذاهب الترابطيين في الخيال والإدراك ، وهي ترديد لأصداء

أسلافهم من الفلاسفة الماديين . وعندهما أن المذهب الترابطي إنما نشط في القرن الثامن عشر ، مما أفضى إلى أن يفسر الخيال بواسطة التداعى association ، وفي هذا السياق يميز جوزيف آديسون Joseph Addison بين صور الخيال وصور الحس ، ويفسر الصور الخيالية من خلال الترابط فيقول : إن ما سبق أن رأيناه من قبل في حالة خاصة ، غالباً ما يثير فينا مشهداً كاملاً من التخييلات ، ويوقظ أفكاراً عديدة سبق أن كانت راقدة في خيالنا .

إن هذه الرائحة أو هذا اللون لقادر على أن يملأ العقل فجأة بصور الحقول أو الحدائق ... وأن يضع أمام نواظرنا كل ما في الصور من تنوعات ، ... ويأخذ خيالنا هذه لللمحة ثم يسير بنا دونما توقع في المدن أو المسارح ، وفي السهول أو المراعي .

أما آدام فيرجسون Adam Ferguson فيذهب بوصفه فيلسوفاً منتمياً لمذهب الإدراك الحسي المشترك إلى أن الخيال يتصور الشيء بكل خصائصه وملابساته ، وذلك من خلال علاقات التشابه Similitude والتمثيل analogy أو التضاد Opposition في حين أننا في التجريد نتناول الموضوع من وجهة نظر محددة يتجه إليها فهمنا في لحظة معطاة .

وكان الترابطي الإنجليزي أبراهام توكر Abraham Tucker من الذين أكدوا تفرد الموضوع الذي ينبثق من الإدماج الترابطي لا بوصفه إضافة أو تجاوزاً Juxtaposition يضم خصائص بسيطة في فكرة معقدة كما هو الحال عند لوك ، وإنما بوصفه توحيداً في كل خاص يتعذر رده إلى غيره .

وعلى هذا النحو تعول الترابطية associationism على تقوم الوقائع الجزئية للشعور بحيث تكون بينها وشائج ، فأهمية شيء ما تعتمد على أهمية الأشياء الأخرى التي سبق أن ارتبطنا بها ، وتحاول الترابطية ألا ترى الموضوعات هزيلة على نحو ما يعاينها التجريد ، وهي على هذا النحو ضرب من الاسترجاع ، استرجاع العالم الذي تشظى وانفرط إلى ذرات أو لحظات من التجربة المباشرة على يد هيوم وأتباعه (٢٣) .

٤ - علاقة التخيل بالإدراك في المثالية وفي الوضعية الروحية والوضعية المنطقية

يميز بيركلي في مذهبه المثالي الذي يختلف عن مثالية كانت ، بين ما هو عفو وما هو إزادي ، وكما أنه من العبث عنده الحديث عن موضوع محسوس غير معطى في الحس ، لفرد معين في لحظة معينة ، فكذلك الأمر مع الصور بعد إجراء جميع التغييرات الضرورية ، ومذهب بيركلي في سياق مقولته المشهورة «وجود الشيء كونه مدركا» ، أن الإدراك ليس هو ما يمنح الأشياء الوجود فحسب ، فالتخيل له نفس الفعل ، وذلك أنني عندما أتخيل سفينة ، لا أعى الصورة وادركها فقط ، وإنما كذلك فاعلية نفسى ، وهذا عنده هو موضع الاختلاف بين الإدراك والتخيل ، فجرد الإدراك ليس فيه وعى لدى المدرك بفاعليته الروحية. (٢١)

يقول بيركلي في كتابه «مبادئ المعرفة الإنسانية» The principles of human Knowledge إن أحدا لا ينكر أن خواطرننا وانفعالاتنا وأفكارنا التي تتكون بالخيال لا توجد بدون الذهن ، ولا يقل عن ذلك وضوحا أن مختلف الإحساسات أو الأفكار التي تنطبع على الحس ... لا يمكن أن توجد إلا في ذهن يدركها ، ويميز هذا الفيلسوف المثالي بين نسقين من الصور في إطار التفرقة بين ما هو قهري وما هو إرادي ، فهناك صور للحس وللخيال ، الثانية أبعثا بإرادتي ، والأولى تأتي من مصدر خارج عني لا أملك التحكم فيه ، والذي يهنا إعراف بيركلي بوجود اختلاف أساسي في الطبيعة بين صور الحس وصور الخيلة التي ترجع إلى الإرادة الإنسانية. (٢٢)

أما كانت فقد أثر بمثاليته النقدية المتعالية في تيار المثالية الألمانية وامتد تأثيره كما سنرى في فصول لاحقة ، إلى الشعراء النقاد من أمثال كولريديج ، والحق أن الخيال لقي منذ أيام كانت تغييرا كبيرا في مفهومه ، لم يعد ضربا بسيطا من اللعب أو تعفنا في الإحساس كما يذهب هوبز ، أو تعلقا على عالم أعطيه المرء من قبل ، تعليقا لا يركن إليه .

نجا الخيال على يد كانت من هذين الوهين وأصبح عنصرا يسهم اسهاما أصيلا في تكوين هذا العالم^(٢٦).

لقد عبر كانت عن علاقة التخيل بالإدراك وبالفهم في مثاليته المتعالية Transcendental idealism من خلال كتابه نقد العقل الخالص Critique of pure reason وكتابه الآخر «نقد الحكم» Cri-ique Of Judgment . يقول كانت تحت عنوان : «الخيال في الاستنباط المتعالى» imagination in the transcendental deduction إن الإدراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل ، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلباً ضرورياً ، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبدىها المظهر ، وليست هذه القدرة شيئا آخر سوى الخيال^(٢٧) ، والحق أن كانت لا يتناول الفهم والخيال بوصفها مثالين في القدرة التركيبية ، وإنما بوصفها متأزرين في هذا التركيب . ومذهبه أنه متى انطبقت على شيء تجريبي مقولة من مقولات الفهم ، بدأ الخيال أمراً لا يحصى عنه ، وذلك أن شيئا ثالثا يتولد ، ليتسق من جهة مع مقولة الذهن ، وينسجم من جهة أخرى مع المظهر ، وهذا الشيء الثالث (الخيال) هو الذى يجعل تطبيق مقولة الذهن على المظهر أمراً ممكناً ، وعلى هذا النحو يفهم الخيال بوصفه وسطاً mediatix بين طرفين : الحساسية والفهم .

وعلى هذا النحو يبدو الحس والخيال والفهم ثلاثة أسس لا بد منها لإمكان التجربة عند كانت ، والخيال من بينها هو الذى يتم لنا من خلاله مركب للمظهر ويعترف كانت بأن فينا أساساً موضوعيا يوجه العقل إلى استرجاع إدراك سابق مر به من قبل إلى جانب إدراك لاحق ، وهذا الأساس هو الذى يمكننا من الحصول على الصور ومن ترابط انطباعاتنا ، ويسمى كانت استرجاعنا لادراكات سابقة بالخاصية الارتسامية للخيال . وفي ضوء فكرته عن الخيال بوصفه وسطا بين الحساسة والفهم ، انتهى إلى تشكيل ثلاثي على النحو التالى :

١ - فهم التمثلات بوصفه ضربا من تعديل العقل للحدس :

modification of the mind in intuition

٢ - ارتسام أو استرجاع التمثلات في الخيال :

reproduction in imagination .

٣ - فهم التمثلات بواسطة التصور : (٢٨)

recognition in a concept

ويعرف كانت الاحساس في بداية الحساسية الترنسندنتالية من نقد العقل الخالص بأنه تأثير الموضوع في ملكة التمثل بقدر ما تتأثر بهذا الشيء ... والحدس يكون تجريبياً إذا اتصل بالموضوع عن طريق إحساس ، والموضوع غير المحدد للحدس التجريبي يسمى مظهراً وفي هذا التعريف تتكشف المثالية الكانتية في فكرة الشيء من حيث ينطوى على حقيقة أخرى وراء ما ندركه منه ، وهي حقيقة لا تنقلها إلينا الحواس . (٢٩)

ويقول كانت في ملاحظاته على الحساسية الترنسندنتالية ... إن كل حدس لنا ليس سوى تمثيل لمظهر ، والأشياء التي ندركها بالحدس ليست في ذاتها على نحو ما ندركها بالحدس ، وإن تركيب علاقاتها ليس في ذاتها على النحو ما يبدو لنا ، وأنه إذا ما أزيلت الذات أو حتى التركيب الذاتي للحواس ، لاختفى كل تركيب للأشياء وكل علاقاتها في المكان والزمان ، بل لاختفى الزمان والمكان ذاتهما ، فهما بوصفهما مظاهر لا يمكن أن يوجدوا في ذاتهما بل فينا نحن فقط . (٣٠)

وقد كان من الطبيعي أن يمتد تأثير المثالية الكانتية في ألمانيا وفي غيرها ، ذلك أن مذهب كانت عدل كثيراً من المثالية المتطرفة ، ووضع الشروط الخاصة بإمكانية المعرفة وهذب النظريات الموروثة التي لم ير أصحابها في الخيال سوى إحساس متحلل .

تأثر بكانت جيل من الفلاسفة الألمان ، من بينهم شلنج وفشته وشليجل وهيجل كما تأثر به بعض النقاد الشعراء في إنجلترا ، وكان للترعة المثالية دورها الفعال وتأثيرها المباشر في ظهور الحركة الرومانتيكية .

ويعد فشته Johann Gottlob Fichte أكثر المثاليين الألمان تأثراً بكانت وبفكرته عن الخيال ، يقول فيشته « ... إن ملكة الخيال المنتجة هي القوة

النظرية الأساسية وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أى شىء فى العقل الإنسانى « وجاع جهاز التفكير إنما يقوم على هذه الملكة ... والخيال قدرة أساسية للأنا على أن يتصور خلاف نفسه ، وملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات ، ويبقى فى داخل الذاتية المطلقة » (٣١).

وقبل أن نتعرف على نتائج المذهب المثالى فى سياق الظاهرة التى ندرسها ، ينبغي أن نعبّر بلغة كانت عن الفرق بين المثالية التقليدية والمثالية النقدية أو الترنسندنالية ، وذلك إذ يقول فى مقدمته لكل ميتافيزيقا «إن المذهب المثالى ، ويعنى به مثالية بيركلى التقليدية ، يؤكد أنه لا وجود لكائنات أخرى غير الكائنات العاقلة ، والموضوعات الأخرى التى نظن أننا ندركها بالعيان ليست إلا تمثيلات فى الكائنات العاقلة لا يقابلها فى الواقع أى موضوع خارجى ، أما المثالية النقدية ، ويعنى بها مذهب فثقول بوجود موضوعات محسوسة وخارجة عنا ، وهى معطاة لنا لكننا لا نعرف غير ظاهرها أى التمثيلات التى تحدثها فينا وتؤثر بها على حواسنا » (٣٢).

هكذا تنتهى الفلسفة المثالية فى سياق الخيال إلى ثلاث مسائل رئيسية ، الأولى إقامة تمايز بين التخيل والإدراك ، يثول إلى فرق بين نسقين من الصور ، صور الحس وصور الخيال ، وهو فرق فكرته الموجهة أن صور الحس تأخذ وضع ضرورة خارجية لانفكاك عنها ، وذلك أن الموضوع فى حالة الإدراك الحسى حاضرا ومائل مثولا لا أملاك معه بوصفه مدركا إلا أن أستقبل صورته فى نفسى ، أما الصور فى النسق الثانى فتكشف عن حرية وعن عنصر فعال هو الإرادة ، فقد يكون الموضوع غائبا عن الحس ومع ذلك أنتخيله أو لا أنتخيله وفق إرادتى ، والحق أن هذا التمايز بين الضرورى والاختيارى يثول إلى ما بين الفعل والانفعال من تفاوت ، فبينما تأخذ الصور فى حالة الإدراك الحسى وضع انفعال قهرى ، تأخذ فى حالة التخيل وضع هاملية نواتها الإدراك والحرية الإنسانية .

والثانية أن الخيال اكتسب فى المثالية المتعالية قدرة إيجابية تتمثل فى التركيب والإدماج إذ لولا الخيال لظل ما يديه المظهر أو الشىء لعياننا مشوشا متفكك البنية ، ولما أمكن أن نشارف الأفق الذى تتحد فيه كثرة المظهر

وتترابط في نسق متضامن العلاقات . والمسألة الثالثة أن الحيال هو الشرط الضروري لتصوير اللاأنا ، وبعبارة فشته ، قدرة الأنا على أن يتصور خلاف نفسه ، وسوف نلاحظ في عرض التحليل الفينومينولوجي أن مقولة أخرى تقابل مقولة فشته ، تتمثل في أن الحيال يكشف عن قدرة فريدة على ما يسمى بتخييل النفس .

وهكذا انتهت المثالية تقليدية ومتعالية إلى نتائج رئيسية تثول إلى ما في الحيال من حرية وذاتية مطلقة وقدرة على التركيب .

وكما يولد الموضوع نقيضه ، انبثق من معارضة المذهب الترابطي والآلية النفسية ، تيار عنيف تمثل في مين دي بيران وخلفه هنري برجسون ، وأخذ هذا التيار شكل وضعية روحية غايتها أن تنقد محصلة المقدمات والنتائج التي انتهت إليها الفلسفات المادية والدراسات السيكوفسيولوجية .

وفي هذا السياق يبرز من بين الفلاسفة المعاصرين في فرنسا مين دي بيران معارضاً نزعاً كوندياك في الإحساس المتحول ، أما برجسون فيعد بحق رائد هذه الوضعية الروحية ومؤسس منهجها في نقد الترابطية الجبرية التي انتهت إليها بعض الفلاسفة والسيكولوجيين من أمثال هوبز وهيم وسبنسر ووليم جيمس وفخرن وجالتون وأبراهام توكر .

وقد بسط برجسون مذهبه في الإدراك والتخييل والتذكر في معظم مؤلفاته . ولم يمل أبداً من نقد هذه المذهب ، منطلقاً في نقده من تصورين ، الأول تصور السورة الحيوية ، والثاني تصور الديمومة .

ويعبر برجسون عن وجهة نظره في كتابه « الطاقة الروحية » ويتلخص نقده للمثالية وللآلية النفسية في أن القول بالتوازي يعني أن الحالة الدماغية ترسم للحالة النفسية مفاصلها الحركية ، وأننا قد نعرف الحالة الدماغية التي تصاحب حالة نفسية ولا يتأتى العكس ، فرب حالة دماغية واحدة تقابلها حالات نفسية متنوعة ، ومذهب برجسون أن الموازنة النفسية الفسيولوجية تنطوي على حيلة يتم بواسطتها الانتقال من نظام إشارة إلى نظام آخر مخالف ، وهو يعني بذلك معاملة

الأشياء بوصفها تصورات ومعاملة التصورات بوصفها أشياء واستبدال هذا بذلك .

ويعرض برجسون المذهب المثالي ، ويرى أن الأشياء الخارجية بالنسبة إليه إنما هي صور ، والدماغ إحدى هذه الصور ، مما يقضى إلى مساواة العالم الخارجى بالحركة الدماغية ، باعتبارهما صورتين من طبيعة واحدة . ويمثل برجسون بحالة الإدراك البصرى فى سياق فكرة الديمومة فيقول « حين أفتح عيني وأغمضها حالاً فإن الإحساس الضوئى الذى أشعر به والذى يحتل لحظة من لحظاتي هو مكثف تاريخ طويل جداً يتعاقب فى العالم الخارجى . إن هناك ملايين الملايين من الاهتزازات يعقب بعضها بعضاً ، هناك سلسلة من الحوادث لو أردت إحصاءها . لقضيت آلاف السنين ، إلا أن هذه الحوادث الرتيبة الكابية الكامدة التى يمكن أن تشغل ثلاثين قرناً ... لا تحتل إلا لحظة واحدة من شعورى أنا القادر على أن يضغظها فى إحساس ضوئى ذى صور وألوان .

إن الإحساس الواقع عند ملتقى الشعور والمادة ، يكثف فى الديمومة الخاصة بنا والتي تميز شعورنا ، عصوراً طويلة مما يمكن أن نسميه على سبيل المجاز ديمومة الأشياء » . (٣٣)

إن الجبرية الترابطية على حد تعبير برجسون فى « المعطيات المباشرة للشعور » تتمثل الأنا كسجموعة من الأحوال النفسية ، يحدث أقواها تأثيراً غالباً ويجزr الباقي معه ، وخطأ الترابطية عنده أنها استبعدت العنصر الكيفى فى الفعل المطلوب إنجازة كى لا تحتفظ إلا بما هو هندسى ولا شخصى ، وهى تستبدل دائماً بالظاهرة العينية التى تمر فى العقل ، التشييد المصطنع الذى تقدمه الفلسفة ، وبهذا تخلط بين تفسير الواقعة وبين الواقعة نفسها ، وهى ترد الأنا إلى مجموعة من وقائع الشعور والإحساسات والعواطف والأفكار ، ولكنها إذا لم تحتفظ إلا بالوجه اللاشخصى ، فإنها تستطيع أن تصفها إلى غير نهاية دون الحصول على شىء آخر غير أنا هو بمثابة ظل . (٣٤)

على هذا النحو أهاب برجسون فى نقده بتصور يصحح أنساق العلاقات حتى لا يلتبس بعضها ببعض ، والموازاة التى تشدد فى نقدها تفسر عنده الأعلى

بالأدنى ، وتستبدل الهندسى فى تجاوره وإحكامه الشكلى ، بالنفسى الملىء
 بالتقطعات والوثبات التى تند عن كل توقع ، وتخلط بين النسق الشخصى من
 حيث هو اختيار وإرادة ووجدان ، وبين اللاشخصى من حيث هو عموم وكلية
 حتمية .

ولو كنا قادرين على التنبؤ بما سوف يجرى فى النفس من نشاط بواسطة
 مازودتنا به علوم التشريح ووظائف الأعضاء من خريطة محكمة الدقة لمراكز
 الجهاز العصبى ومتغيراته ومساربه وتياراته ونبضاته الكهربائية المتحولة ، وعلاقة
 نسيجه بالجزئيات الكيميائية ، إذن لاستطعنا أن نصوغ العلاقة بين النشاط النفسى
 والأحوال الدماغية فى شكل شارط مؤداه أنه كلما حدث أفلا بد أن يحدث ب ،
 ولتأتى لنا أن نصنع ما يصنع الجغرافيون والجيولوجيون والكيمائيون عندما يعرفون
 النتائج النهائية من خلال معرفتهم طبائع الأشياء وتراكيبها .

وربما قصد برجسون شيئاً من ذلك فى نقده الترابطية عندما أهابت
 بعلاقات حتمية بين حزم المثيرات والاستجابات ، وردت نشاط النفس إلى نسق
 اقترانى يوجهه التداعى المؤسس على نسب جوهرية وأخرى عرضية تتحلل إلى
 التشابه والتضاد والاقتران ، ولم تتخل هذه النظرة عنده عن الطابع الشخصى
 والوجدانى إلا لتحفظ بما هو هندسى ولا شخصى ، لتقول إن جزء من النشاط
 هو النشاط بأسره ، وكأنها بذلك تخلط بين التالى والتوالى ، وتفسر لوشتنا أن نعب
 بلغة برجسون ، الزمان الحى والمدة الشعورية السائلة بزمان آخر تحجر على هيئة
 المكان ، وتحيل الشعور بكل ما فيه من طابع شخصى واختيار ، إلى امتداد
 ميكانيزمه الهندسى هو التجاور والتتالى المتجانس .

وهكذا لم تطفن النظرية المادية لتخالف النسق الفسيولوجى والنسق
 الوجدانى « ولم تكشف عن سر بقاء الصور مع تغير الخلايا العصبية تغيراً متصلاً ،
 وإذا كانت الصور تتغير هى أيضاً فلا نستعيدها كما قبلناها بالتام ، بل فاقدة بعض
 التفاصيل أو بالعكس كاسية تفاصيل أخرى ، فليس ذلك من أثر التيار العصبى
 أو مسالك انتشاره ، بل من أثر ما نعبها من اهتمام وانتباه ، أى من أثر الجانب
 الوجدانى ، وليس قولنا إن الصور تتطور وتنظم فى مجاميع وتداعى وتعود وتأتلف

إلا من قبيل إستاذ المفاعل إلى المفعول ، إذ ليس للصور وجود ذاتي ، وإنما ترجع هذه الأفعال جميعاً إلى الشخص المتخيل وأحواله الخاصة .

ومن شناعة الخطأ أن نتصور الخيلة خزانة لصور تظهر في الشعور وتعود إلى الكون بحسب جريان التيار العصبي ، فالصور من حيث هي صور أو مثل للأشياء لا توجد إلا في اللحظة التي نتأمل فيها ، وكلما تجدد التأمل تجددت هي أيضاً ، ... ومن المآخذ على هذه النظرية أن النسب الجوهرية أو العرضية تهـيـء الصور للعودة ، ولكن الواقع أن الصورة الواحدة تدعو إلى ذهن صورة أخرى دون سائر الصور المرتبطة .^{٢٦} وليست الصور ماثلة في الذهن بما هي صور . لكن الذهن هو الذي يبعثها من كمونها ومنحها الوجود في التصور ، والسبب هو الشخص ذاته إذ يدعو من الصور ماله به حاجة وما يقابل اهتمامه الناشئ من استعدادات فطرية وكفايات مكتسبة وظروف معيشية ومعنوية فتختلف الصور المدعوة باختلاف الأشخاص ، كما نرى مثلاً منظراً طبيعياً معيناً يوحي بأفكار وعواطف مختلفة للمزارع والتاجر والفنان والعالم بطبقات الأرض ، وفي هذا دلالة على نشاط الفكر واستحالة الآلية فيه^{٢٧} .

ونود الآن أن نختم مبحث الوجدانية البرجسونية بنظرية في الصورة عرضها برجسون في كتابه « المادة والذاكرة » *Matiere et memoire* ، وهي النظرية التي سيعرض لها ساتر من بعد بالنقد في كتابيه « الخيال » *L'imagination* و« الخيالي » *L'imaginaire* . وفي هذه النظرية عالج برجسون مفهوم الصورة ومفهوم الذاكرة وتصوره للإدراك الحسي والعملية التخيلية .

والمعنى الذي يقصده برجسون بالصورة أنها وجود وسط بين المادة والشعور ، بين الامتداد الهندسي والفكرة الحالصة . إنها أكثر مما يسميه المثاليون تصوراً ، وأقل مما يسميه الواقعي شيئاً ، إنها وسط بين الشيء والتصور ، والأجسام على هذا النحو مجموعة من الصور تتحد فتبدو روحاً أو فكراً ، وتنفرق فتبدو مادة أو جسماً ، والجسم الإنساني صورة تؤثر في الصور الأخرى ، وهذا الجسم لا يصنع التصورات أو يبعثها ، وإنما هو مركز عمل وأداة لاستقبال التأثيرات الصادرة عن الصور الأخرى ، ويعرف برجسون الإدراك الحسي بأنه

مثل ذكريات في الشعور من أجل الاستجابة للموقف الراهن .

والفرق بين الإدراك الحسى والتصور الخيالى ، أن الإدراك مرتبط بمقتضى الحاجات العملية للإنسان ويتطلب جهدا لتحقيق الاستجابة للمؤثرات الحاضرة ، أما التصور الخيالى فإنه مثل صور الذاكرة دون أن يكون ثم ما يلائم هذه الصور من الحاجات العملية والمؤثرات الراهنة .

على هذا النحو يخلو التصور الخيالى إلى حد ما من الإشارات أو المناسبات الحاضرة التى يتميز بها مثل الصور فى الإدراك الحسى ، ويتضح من هذا العرض أن الصور التى تمثل فى النفس فى حالتى الإدراك الحسى والتصور الخيالى هى أصلا موجودة فى الذاكرة ولكنها ليست مدركة ، والتصور أى تحول الصورة من القوة إلى الفعل لا يضيف إليها خاصية أو زيادة وإنما هو يعنى أن صورة ما تنفصل عن الصور الأخرى ، كما تنفصل اللوحة بالمنظر المرسوم عليها عن بقية الأشياء التى تحيط بها .

إن الصور التى تنفذ فى مجال الشعور فى حالة التصور الخيالى تبقى فى مستوى الحلم Le plan de reve دون أن تتعدى ذلك إلى مستوى الفعل Le plan de l'action . إن الطبيعة لا يمكن أن يكون لها فى حالة التصور الخيالى كما هو الأمر . فى حالة الإدراك الحسى قاعدة صارمة لتحديد تصوراتنا ، وإذا كان الحيوان لا يفيد من هذا المجال لتقيده بالاحتياجات المادية ، فإن الروح الإنسانية تبدو على عكس ذلك . إنها تضغط دون انقطاع بجملة ذكرياتها على هذا الباب الذى يكاد يفتحه لها الجسم ، ومن هنا يكون عبث الوهم وعمل الخيال . (٣٦)

وربما استشعر القارئ من النص السابق نزعة برجسون الكانثية فى تحديد مفهوم الصورة بأنها وسط بين المادة والشعور ، بين الشئ والتصور . إن هذا التحديد للصورة يأخذ فى الاعتبار فكرة الوسطية التى أكدها كانت من قبل فى ثاليته المتعالية عندما حد الخيال بأنه وسط بين العيان والتصور ، بين الحساسة والفهم .

والصورة لدى برجسون قد تكون فكرا وروحا ، وقد تكون مادة وجسما باعتبار التكثف والتخلخل ، أو ما يسميه برجسون الاتحاد والافتراق ، وهاتنا

فكرة عن الصورة تثول إلى تميز بين وضعين ، وضع التوتر ووضع الاسترخاء ، فالتوتر والتكثيف مما يميز الفكر والروح ، أما المادة فتكشف عن استرخاء وانفراط ، وكان برجسون يريد بذلك أن يتخطى الثنائية الديكارتية ، وأن يتبنى في مفهوم الصورة واحدة اسبينوزية قوامها أن الفكر والمادة تجليان لحقيقة بعينها تشتت وتوتر فتكون شعورا ، وتسترخى وتنفط فتأخذ شكل الامتداد .

لقد كانت المثالية تميز بين الإدراك والتخيل بالإحالة على الفرق بين الحتمى والإرادى ، ويضيف برجسون إلى هذا التمايز فرقا آخر بين نسق المنفعة العملية ومطالب الحياة ، وبين التحرر من المآرب والمنافع ، بين نسق الفعل فى التحامه بنسج الواقع ، وبين ما يظل دائما فى مستوى الحلم أو اللاواقع .

أما الوضعية المنطقية عند الفرد نورث ويتهد Alfred North whitehead فنلاحظ فيها تحديدا لوظيفة الخيال فى مجال الاستقراء والتجربة العلمية ، يقول ويتهد فى هذا السياق « ... إن الطريقة التى يتم بها الاكتشاف ... إنما تنشأ من الملاحظة الفردية الخاصة ، إنها تخلق فى جو رقيق من التعميم الخيالى ، ويثول نجاح هذا الأسلوب الخاص بالتعقل الخيالى Imagunative rationalization إلى أن العوامل الحاضرة بصفة مستمرة يمكن ملاحظتها بتأثير الفكر التخيلى عندما يتعذر علينا أن نتيين أوجه الاختلاف ... وهذا الفكر التخيلى يمكنه أن يتعقل التناقض وعدم الترابط ، وبذلك يلقى مزيد ضوء على عناصر التجربة فى ترابطها واستمرارها » . (٣٧)

على هذا النحو لم تر الوضعية المنطقية فى الخيال مجرد قدرة على الإيحاء والتصوير فى مجال الفنون ، ذلك أن الحديث عن تعقل وفكر خياليين يؤذن بأن للخيال دورا فى سياق الاستقراء والتجربة العلمية المفضية إلى الكشف ، وإذ تسطع لمحة من الخيال ، وتخلق الملاحظة فى جو رقيق من التعميم الخيالى ، ينكشف للمتأمل القانون الذى يفسر الظاهرة ، وهذا ما جعل أرشميدس يهتف بغبطة بالغة قائلا عن حقيقة تفسر قانون الطفو « لقد وجدتها » ، وبواسطة هذا التعقل التخيلى اكتشف نيوتن قانون الجاذبية .

وقد عرض ويتهد رأى هيوم ونقده بقوله « لقد لا حظ هيوم قصور الخيال إذا ما قورن بالحس الخالص Mere Sensa وبالغ في هذه المقارنة حتى آلت مبالغته إلى نزعة توكيدية تحرم علينا بشكل مطلق أن نتخيل محسوسات جديدة ، مع أن البيئة التي يقدمها على تخيل ظل ، لونه يملأ فراغاً بين أبعاد متدرجة ، ترينا أن التناقض بين الظلال اللونية المعطاة ، يمكن أن تمتد على نحو تخيلي بحيث تعمم تخيل الظل المفقود ، ويرينا المثل الذي ساقه هيوم أن الخيال يجد حريته السلسلة في المقولات العليا للموضوعات اللامتناهية .

وخلص ويتهد من هذا النقد إلى أن وظيفة الخيال ليست مقصورة على إنتاج صور معقدة فحسب ، وذلك أن حرية الخيال تؤسس مبدأً لإمكان الخاص بالكينونات الحقيقية المتعددة :

The principle of the possibility of diverse actual entities

ويعيز ويتهد في مذهبه بين الوعي التخيلي Imaginative feeling وبين الإيمان أو التصديق العقلي Intellectual belief فالوعي التخيلي لفرض ما سبيل تفضي إلى إدراك هذا الفرض ، شأنه في ذلك شأن اليقين العقلي ، وهذا اليقين يفترض مقدماً الشعور أو الوعي التخيلي . (٣٨)

وهكذا يؤكد ويتهد في وضعيته على حرية الخيال في المقولات العليا للموضوعات غير المتناهية ، وفي وضع مبدأ الإمكان للكينونات الواقعية المتعددة ، وإذا كان الوعي التخيلي والإيمان العقلي سبيلين لإدراك الفروض ، فإن الإيمان العقلي يفترض مقدماً الوعي التخيلي ، لأنه هو الذي يقدم لنا « الإسكيمات » .

إن ما نظفر به في العلم من إدراك تخيلي للعالم ، ليس - على حد ما يقول D. G. James مجرد إضافة تافهة نضيفها على الكليات التي تركيبها ، وليس ضيعة نعبئها عن تتابع العناصر المحسوسة في التجربة . إن هذا الإدراك التخيلي غاية في الأهمية للمنهج العلمي ، وذلك أن العالم تنبثق فروضه من موقف عيني متخيل An imagined Concrete Situation يضبط تجربته وينفخ فيها الروح ، وما يلفت الاهتمام أن الخيال العلمي ينطوي على قيمة كبرى تتمثل في الكشف عن

حقائق جديدة تتركب في المخطط التخيلي السابق previous imaginative
. scheme

وإذا كان كانت يرى أن كل التعميمات العلمية التي تتجاوز الحس افتراضية أو تنظيمية ، فإن ولم جيمس يرى أنها تنطوى على فائدة ومنفعة .
وتعد هذه التعميمات تعبيراً مجرداً عن مواقف عينية متخيلة ، وربما ظن العالم أن المركب الذي كشف عنه صورة صادقة للحقيقة مادامت النتائج تتفق ومركبه الخيالي Imaginative synthesis ولكن إذا كان 'العالم على حد ما يقول رسل B. Russell يقيد نفسه بالمعرفة العلمية وهو يجمع الحقائق الجديدة ، فعليه أن ينشئ تعميمات وصيغاً تعبر عن نتيجة التجربة في شكلها الواقعي الخالص ، وعليه ألا يصف العالم الفزيائي أو يصوره إلا من حيث كونه يقبل التعبير بمصطلح المعطى الحسى .

وهكذا يكشف الخيال عن أهمية في خلق الافتراضات ، وبهذا المعنى يمكن أن يقال عن العلم إنه انتصار يحرزه الخيال ، وفي داخل هذا المجال المحدد تكمن فعالية العالم التي تتضمن عنصراً وتركيباً خياليين من المعطيات المحددة. (٣٩)

٥ - علاقة التخيل بالإدراك في الظاهرية الوجودية

عالجت الفلسفة الفينومينولوجية ظاهرة الخيال ودرست علاقته بالظواهر الأخرى في سياق ما انتهت إليه من أفكار أساسية تدور على ضرورة التمييز بين الشعور وبين موضوعاته ، وعدم الخلط بين التجربة وبين محتواها ، وتمثل هذه الأفكار أيضاً في الفصل بين الموضوع الحقيقي الواقعي والموضوع القصدي ، بين موضوع العقل Noeme وفعل العقل Noese ، وفي الكشف عن مبدأ خاص بتناقض المحايثة والعلو في سياق العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم .

ولدينا في هذا المجال مثال يسوقه إدموند هوسرل Edmund Husserl يخلص منه إلى فصل فينومينولوجي بين تجربة الخيال وبين محتواها وذلك إذ يقول «إننا نتخيل بحرية ، القنطور عازف العلووت flute playing Centaur . إنه في

عملية التخيل هذه ، صورة من تركيبنا ... وهذا التركيب التصوري Conceptual Construction وكذلك الوهم ، يأخذ كل منها مكانه تلقائياً ، ... ومن الطبيعي ألا يكون القنطور شيئاً عقلياً ، إنه غير موجود لا في الوعي ولا في أى شيء آخر ، إنه محض خيال ، والتجربة الحية للخيال في هذا السياق هي «القنطور متخيلاً» . إن القنطور كما نعينه والقنطور كما نتخيله ، كلاهما يتول إلى التجربة التي نعيشها ، لكن علينا أن نأخذ حذرنا حتى لا نخلط تجربة الخيال التي نعيشها بما في هذا التجربة» .^(٤٠)

وقد ناقش هوسرل في كتاب الأفكار وهو الكتاب الذي جعله مقدمة عامة للفينومينولوجيا الخالصة الأفكار الخاصة بالصورة image والعلامة Sign ومذهبه أنه حدث نوع ما من استبدال نظرية العلامة بنظرية الصورة ، وكلتا النظريتين عنده لا تفضى إلى الصواب .

فالشئ الممكن spatial الذى نراه ، شئ مدرك perceived برغم كل ما فيه من تجاوز ، إننا ندركه على نحو واع بوصفه معطى في شكله المجسم ، مما يعنى أننا لم نعط في هذه الحالة صورة أو علامة بحيث تكون إحداها بديلاً عنه ، ومن ثم لا ضرورة لاستبدال الإدراك ، بالوعي بالعلامة أو بالصورة ، ذلك أن العلامة أو الصورة تشيران في مذهب هوسرل إلى شئ ما يتجاوزهما .^(٤١)

إن رفض هوسرل لما وصفه بالاستبدال ، يكشف عن نزعة فينومينولوجية في تناول الإدراك الحسى ، وذلك أن المدرك معطى للوعي بهذا الاعتبار . إنه مقصود من قبل الشعور بوصفه حضوراً عينياً Concrete presence لا بوصفه صورة لشئ أو علامة عليه .

وفي مذهب هوسرل تضامن بين القصد وموضوعه ، فكلاهما يحيل على الآخر ، فلا قصد بدون موضوع ، ولا موضوع بدون قصد ، وعنده تمييز دقيق بين موضوع حقيقى واقعى في الخارج ، وآخر قصدى في الشعور ، ومن منطلق هذا التمييز شيد نقده المثالية إذ أحلت الموضوع القصدى الباطن في الشعور محل الموضوع في الخارج ، وعاملت الموضوع في امثاله العينى وحضوره بوصفه صورة أو علامة أو شفرة يفصحها الوعي ، فخلطت بذلك بين نسق الأشياء ونسق

الصورة ، ووضعت حقيقتين ، حقيقة الشيء في الخارج ، وحقيقته بوصفه محايثا في الوعي .

وهكذا تتحول الصور المحايثة إلى حقيقة من شأنها أن تدل على حقيقة أخرى بوصفها صورة ، مما يعنى أن المثالية تقع في اللبس عندما تستبدل الأنساق بعضها ببعض ، وتعامل الإدراك الحسى معاملة التمثل مع ما بينهما من فروق .

إن التذكر والتخيل في المذهب الفينومينولوجى يبدوان بمثابة تعديل للموضوع ، فكما أن التذكر تعديل للإدراك ، كذلك التخيل من حيث هو تعديل للصور التى نفرزها .

يقول هوسرل في كتاب « الأفكار » « إن القصد intention وموضوعه القصدى intentional object معطيان آن التجربة ، والموضوع القصدى يحيا داخل القصد ، وما تعنيه التجربة وما تقدمه لنا يظل باقياً معها سواء كان الموضوع موجوداً أو غير موجود . ولكننا إذا حاولنا أن نفصل الموضوع الحقيقى الواقعى (في حالة الإدراك الحسى الخارجى) عن الموضوع القصدى ، بحيث نحل هذا الأخير بوصفه باطنا immanent محل الأول ، فسوف نكتنفنا صعوبة تتمثل في أننا بإزاء حقيقتين تجابه كل منهما الأخرى ، في حين أن حقيقة واحدة مهما هى التى تعد حاضرة وممكنة . اننى أدرك موضوع الطبيعة إدراكاً حسياً ، على سبيل المثال ، الشجرة الكائنة هناك في الحديقة ، إن هذه الشجرة ولاشئ سواها هى الموضوع الحقيقى للقصد المدرك perceiving intention .

إن الشجرة المحايثة والباطنة في الشعور ، والصورة الجوانية inner image للشجرة الموجودة في الواقع هنا لك أمامى معطاة على أى حال ، وسوف تتحول النسخة بوصفها عنصراً حقيقياً في مجال الإدراك السيكلوجى إلى ما من شأنه أن يوظف ليبدل على حقيقة أخرى بوصفها صورة . ولكن هذه العملية لا تتم إلا من خلال شكل تمثلى representational form من أشكال الوعي إننا عندما نشرب الإدراك الحسى للموضوع المادى الوظائف التمثلية ، فهذا يعنى أننا نستبدل بالإدراك صورة من صور الشعور مكونة من وجهة النظر الوصفية descriptive view point على نحو مختلف بشكل جوهرى .

وهكذا يحيلنا التمثل على الإدراك الحسى فى جوهره الفينومينولوجى phenomenological essence وفما يتعلق بالخيال فإنه تعديل متمثل فى شكل صورة ، يمكن أن تظهر على نحو أصلى يمكننا من الإمساك بها وإدراكها ، والصورة إذن هى ما يظهر بوصفه شيئاً نعيد انتاجه «^{٢٢}» وفى هذا السياق الفينومينولوجى أجمل ميرلو بونتي Merleau ponty فى مقال له لخصه من كتابه «فينومينولوجيا الإدراك» phenomenology of perception بعض الحقائق التى انتهى إليها السيكولوجيون فى دراسة الإدراك ، منها أن العالم المدرك ليس جماع أشياء بالمعنى الذى تستخدم به الأشياء فى مجال العلوم ، وأن علاقتنا بالعالم ليست من قبيل العلاقة بين المفكر وموضوع فكره ، وأن وحدة الشئ المدرك من قبل شعورات متعددة لا تقارن بوحدة الفرض الذى يفهمه المفكرون.^(٢٣)

ويرفض ميرلو بونتي التمييز الكلاسى بين الشكل والمادة بالنسبة للإدراك ، ولا يقبل تصور الذات المدركة بوصفها وعياً يفسر ويفض الشفرة decipher أو ينظم مادة محسوسة بواسطة قانون مثالى تنطوى عليه الذات .

وفى نقد التمايز القديم بين الشكل والمادة يقرر أن المادة حبلية بشكلها matter is pregnant with its form ، مما يعنى فى التحليل النهائى أن كل إدراك يأخذ مكانه داخل أفق ، ويحتل موضعه فى العالم على نحو نهائى . وينتهى بونتي إلى أن العلاقة بين الذات المدركة وبين العالم تتضمن من حيث المبدأ تناقض المحايثة والعلو : Contradiction of immanence and transcendence

لقد ندد عن السيكولوجيا وعن الفلسفة حقيقة أن العالم المدرك يؤلف علاقات ، والسؤال إنما هو عن الكيفية التى تتيح لنا وصف الموضوعات الغائبة أو الأجزاء غير المرئية من الموضوعات الحاضرة ، يقول السيكولوجيون إننا نتمثل الأوجه غير المرئية من هذا المصباح ، والقول بأن هذه الأوجه تمثلات يعنى أنها غير مدركة بوصفها موجودة وجوداً حقيقياً . وحيث إن الأوجه غير المرئية من المصباح ليست متخيلة ولكنها مختفية عن النظر فحسب ويلزم لرؤيتها تحريك المصباح ، فإن هذه الأوجه ليست تمثلات .

وتمثل ميرلو بونتي بالمكعب . إننا نعلم تركيبه الهندسى ، وبهذا الاعتبار نتوقع

الإدراكات التي يمنحنا إياها ونحن نتحرك حوله ، وانطلاقاً من هذا الفرض نعلم الوجه غير المرئي بوصفه النتيجة الضرورية لقانون معين خاص بنمو إدراكنا .

ولكننا إذا اتجهنا إلى الإدراك ذاته فلن نستطيع تفسيره على هذا النحو ، إذ الإدراك لا يقدم لنا حقائق هندسية وإنما يعطينا حضورات presences ، وهكذا يتحتم ألا نعتبر الأوجه غير المرئية نتائج ضرورية لضرب من التحليل أو لتعقل هندسي ، إنما ليست ضمن مركب عقلي يضع الموضوع الكلي بحرية . إننا في الحقيقة بلإزاء مركب عملي practical synthesis . لقد رد التحليل الكلاسي للإدراك كل تجربتنا لمستوى واحد حقيقي ، ولكنني إذا ما أخذت في الاعتبار الوضع الكامل للإدراك ، فإنه سيكشف عن مشروطة أخرى ، لا هي المثالي والوجود الهندسي الضروري ، ولا هي الواقعة الحسية البسيطة .

ومن الحقائق الجديرة بالملاحظة أن الشيء الذي يفنق الشكل وتوزعه البنية ، لا ندرك منه المنظور ، إذ يلزمنا وقت وتأمل طويلان لندرك منظورية التشوه perspectival deformation .

- وهكذا لا نكون في وضع من يفض شفرة ، ولا في وضع استدلال وسيط بالعلامة على ما هي علامة له ، وذلك أن العلامات غير منفصلة عن الأشياء^(١) .

والذي يمكن استخلاصه من فينومينولوجية بوتي ، رفضه تفسير الأشياء المدركة بوصفها تعرفاً على نسق من العلامات وفصلاً لمحمل من الشفرات ، وهو يتفق في هذه المقولة مع هوسرل ، فالشيء المعطى في الإدراك ليس صورة أو شفرة ، لأنه قبل كل شيء حضور عيني ملء ، ويبدو أن هذه المقولة رد على بعض المذاهب المثالية التي تعتقد أن الذات تنظم المادة المحسوسة بواسطة قانون داخلي .

ومن الملاحظ أن بوتي يتفق مع البرجسونية في أن الإدراك لا يعطينا حقائق هندسية يتأتى تفسيرها قبلها من خلال قوانين سابقة ، مما يعني أن الظاهرية لا ترضى عن تصورات السيكونفسيولوجيين ، وترفض الفصل بين الشكل والمادة ، متجاوزة إياه صوب وحدة التضامن والإحالة .

إن المدرك في الفينومينولوجيا على النقيض من المذاهب التي أخذت بفكرة المستوى الواحد ، وذلك أنها استبدلت به قانوناً آخر يتمثل في أن للمدرك آفاقاً ومستويات من التجلي للشعور .

ويتهى بوتنى إلى أن المركب الذى يؤسس وحدة الموضوعات المدركة ، والذى يمنح المعطى الإدراكى perceptual data معناه ليس مركباً عقلياً . ولنقل مع هوسرل إنه مركب الانتقال والتحول synthesis of transition أو المركب السالب الذى يدل على مركبات الوعي الإدراكى المقابلة للمركبات الإيجابية الخاصة بالخيال والفكر التصنيفى المقولى catigorical thought ولا يفتأ بوتنى يلح على عدم الخلط بين الإدراك والممثل ، لانتفاء كل منها لنسق متميز عن الآخر ، كما يؤكد من الوجهة الظاهرية أن للموضوع المدرك تجليات ومنظورات ، وأن هذا المدرك معطى في كل منها ، وأتأ إذ ندرك الموضوع نبقى دائماً ملتحمين بنقيضة المحايثة والعلو ، وذلك إذ يقول « إن ما يمنعنا من معامل الإدراك كفعل عقلى ، هو أن فعل العقل يدرك الموضوع سواء في إمكانه أو في ضرورته ، أما الموضوع في حالة الإدراك فحقيقى وواقعى .

إنه معطى بوصفه المحصلة اللامتناهية لسلسلة غير محددة من المناظير التى يعد الموضوع معطى في كل منها ، ولا منظور منها يستنفده ، والمركب الإدراكى من إنجاز الذات بوصفها قادرة على أن تعين مناظير إدراكية في الموضوع وأن تتجاوزها في الوقت ذاته .

إن الشيء المدرك ليس وحدة مثالية عقلية شأنها شأن الفكرة الهندسية ، إنها كلية مفتوحة صوب أفق من مناظير غير محددة لشكل معطى ، يمتزج بعضها ببعض ، وعلى هذا النحو يبدو الإدراك والشيء المدرك ذاته في وضع تناقضى paradoxical وهو تناقض المحايثة والعلو . أما المحايثة فلأن الموضوع المدرك ليس غريباً عن هذا الذى يدركه ، وأما العلو فلأن الموضوع يتضمن شيئاً أكثر مما هو معطى في الواقع ... والبنية التى تلائم الموضوع المدرك أنه مظهر شيء ما يتطلب هذا الحاضر وذاك الغائب معاً ، ويعرف بوتنى العالم بأنه كلية الأشياء المدركة ، ولا ينبغي أن نفهم هذا العالم بوصفه موضوعاً بالمعنى الرياضى والفزيائى ، أى

الموضوع بوصفه ضرباً من القانون الموحد الذى يغطى كل الظواهر الجزئية ، أو بوصفه علاقة جوهرية ثابتة بالنسبة للكل ، ومن هذا السياق ينتهى بوتنى إلى أن العالم هو الشكل الكلى universal style لجميع الإدراكات الممكنة .^(٤٤) وقد رفض بوتنى صيغتين لا تشرحان طبيعة التجربة ، الأولى اعتبار إدراكاتنا مجرد أحاسيس بسيطة ، والثانية اعتبار الإدراكات بمثابة أفعال للعقل واعتبار الموضوع المدرك فكرة ، مما يقضى إلى تصور العالم بوصفه وجوداً مثالياً ، وأنه هو هو دائماً بالنسبة للجميع .

ويتلخص نقد بوتنى الوصف السيكلوجى ، فى أنه بمعزل عن الوجود ذاته ، ولا يهتم إلا بدراسة الخصائص السيكلوجية للإدراك ، وقد نوه فى مقاله بقول كانت إن كل تجاربنا عن العالم تبدو من خلال نسيج من التصورات التى تنفضى إلى نقائص غير قابلة للرد ، ويثول هذا التنويه عنده إلى أن التناقض شرط أساسى للوعى .

وقد ختم ميرلوبوتنى مقاله بالجشطتية البيكلوجية psychological Gestalt ورأى أنها تناولت أبنية العالم المدرك بوصفها نتائج لعمليات فسيولوجية وسيكلوجية تحتل موضعها فى الجهاز العصبى ، وتحدد من ثم الجشطتات على نحو كامل ، وعلى هذا النحو تبدو العضوية organism والشعور كلاهما وظائفاً لتغيرات مادية فى الخارج ، ويبدو العالم الحقيقى الواقعى بشكل نهائى هو العالم المادى الذى يولد وعينا .^(٤٥)

ويذهب هوسرل فى تحديد العلاقة بين الإدراك والتخيل إلى أن الماهية الظاهراتية phenomenological essence لكيفيات الصوت واللون والتألق ، معطاة سواء حقق التجريد خطة عملياته الخاصة على أساس الإدراك أو على أساس التحقق فى الخيال الذى بدا له محتوياً على معنى فردى individual data .

ولكن اللون المتخيل غير معطى على نحو اللون المحسوس ، وإتناً لميز اللون المتخيل عن العمليات العقلية الخاصة بتخيل اللون ، فتوهج اللون أمامى هو

الآن ، إنه تفكر أو تأمل حاضر موجود presently existing Cogitatio .

إن اللون ليس حاضرا ولكنه محضر ، إنه ليدو كما لو كان منبسطا تحت أعيننا ، إنه مرئي ومعطى بمعنى ما ، وحقيقته أن اللون المتخيل غير معطى بهذا المعنى أو ذلك (على المستوى الطبيعي المادى أو المستوى النفسى) ، لا يعنى أنه غير معطى البتة بمعنى من المعانى .

إن هذا اللون المتخيل ينكشف ويظهر ، ويقدم نفسه فى ظهوره على نحو يجعلنى إذ أراه ، قادراً على إصدار أحكام تتعلق بالمظاهر المجردة abstract aspects التى تكونه وبالسبل التى من خلالها تلتحم هذه المظاهر وترابط .^(٤٦)

وهكذا تنول فينومينولوجيا الإدراك إلى التمييز بينه وبين التصور فى سياق مقولات خاصة بالإمكان والضرورة والواقع ، وتتشبث بفكرة موجهة تتمثل فى المنظور والأفق ، وذلك لتفند ما يسمى بواحدية الأفق ، متجاوزة الفكرة المثالية الخاصة بأن الموضوع المدرك ذو مستوى واحد يتفتح عليه الإدراك بشكل نهائى ، والبديل الظاهراتى لهذا الفهم أن الموضوع المدرك يكشف عن آفاق طباقا ، وهو معطى وحاضر بشكل ما فى كل تجل ومنظور ، مما يعنى أنه لا يمنع نفسه نهائيا لشعور واحد ، وهذا ما يمكن التعبير عنه بأنه متوالية التجليات .

أما تناقض العلو والمحايثة فيفسر واقعة الإدراك ، إذ يقتضى الموضوع المدرك حضور المحايثة وغياب العلو ، ولكن ما المقصود بعلو الموضوع الإدراكى ؟ وما معنى القول بأن الموضوع يتضمن شيئا أكثر مما هو معطى فى الواقع ؟

إن اعتبار المدرك مظهرا ربما فسر العلو لا بوصفه حداً نهائيا وبنية كلية يضعها الإدراك ، وإنما بوصفه منظويا على متوالية من التجليات والمناظير ، يعد الموضوع المدرك حاضراً فى كل منها ، مما يجعل المدرك - على عكس ما تذهب إليه المثالية - يتضمن شيئاً أكثر مما هو معطى فى الواقع ، ولا بد من ذلك الغائب عن الإدراك إلى جانب ما هو حاضر .

ولا بديل لهذا التفسير سوى أن نهيب بالفكرة الكانتية المتمثلة فى مقولة «الشيء فى ذاته» من حيث هو فى وضع علو لا يتأتى معه إدراكه ، لأننا ندرك

الموضوع كما يظهر للوعى لا كما هو في ذاته .

لقد رفضت الفينومينولوجيا اعتبار الإدراك فعلا من أفعال التمثل ، لما تفضى إليه هذه الصيغة من لبس وخلط بين نسقين متباينين ، وهو في الحقيقة رفض لوجهة النظر المثالية ، تلك التي آلت المدركات فيها إلى أفكار وصور بديلة عن الموضوع المدرك في امتلائه وعينيته وحضوره .

وتتجاوز الظاهراتية على هذا النحو الموقفين المثالي والمواقعي من حيث رد الموقف الأول الواقع إلى الشعور ، وعزا الموقف الثاني الشعور وعمليات الوعى للواقع ، وذلك أنها لا ترد المدرك إلى مجرد فكرة أو صورة ، ولا تقول إن الشعور هو الذى يؤسس موجودية الأشياء في إطار ما ينعتة المثاليون بالهولوجية Solipsism ، ولا تقول إن الأشياء تولد الوعى .

وقد سم لها تتجاوز الموقفين بواسطة الإحالة والقصد ، وهى فكرة تعنى أن الموضوعات حاضرة للوعى ، وأن الشعر دائما هو شعور - ب - ، وعلى هذا النحو ميزت بين موضوع واقعي وآخر قصدي ، يندبحان في حقيقة واحدة . إن نظرية برجسون في الصور - وقد سبق عرضها - لم تفلت من النقد الفينومينولوجي الذى تبناه جان بول سارتر J. P. Sartre في كتابه الموسوم بالخيال ، وفيه ذهب إلى أن برجسون يستعمل كلمة الصورة بدلا من مختلفتين فهى تعنى شيئا شبيهاً باللوحة ، وتعنى أيضاً الصورة التى تكون أقرب ما يمكن إلى الشيء من حيث تبدو موجودة دون أن تكون مدركة .

ويلاحظ سارتر أن لدى برجسون إزدواجية في الدلالة سهلت له الانتقال من معنى إلى معنى ، فيعطى الصورة التى هى لوحة كل ما في الموضوع من امتلاء .

يقول سارتر إن الصورة عند برجسون كما هى عند هيوم ، عنصر من عناصر الفكر يتبع الإدراك الحسى ، والصورة عند هيوم لاتفتقر عن الأثر الحسى إلا من حيث هى أضعف منه وأوهن ، وهى كذلك عند برجسون لاتختلف عن الإدراك الحسى في الطبيعة وإنما في الدرجة .

وتخطأ برجسون فيما يرى سارتر أنه وضع للصورة وجودين متميزين ،

الصورة باعتبارها شيئاً ، والصورة باعتبارها ذكرى ، إنه وحد. بين هذين الوجودين ، وخلط بين موضوع العقل Noeme وبين فعل التعقل Noese مع ما بينهما من فوارق .

أما سارتر فقد انتهى في كتاب « الخيال » إلى ضرورة التمييز بين الإدراك الحسي والخيال ، فالإدراك الحسي تمثل الأشياء حاضرة حضوراً فعلياً ، أو هي حاضرة كما يقول هوسرل يلحمها وعظمها ، أما الخيال فإنه تمثل لهذه الأشياء وإنما في غيابها غياباً حقيقياً وكأنها غير موجودة بالفعل .

ولكن كيف يمكن للأشياء وسمتها الأساسية هي الوجود أن تمثل للذهن كأنها غير موجودة ؟ لم يجب سارتر عن هذا السؤال في كتاب « الخيال » وإنما أجاب عنه في كتاب « الخيالي » . وفي هذا الأخير اكتشف متأثراً بهوسرل أن دراسة الخيال تقضي ألا نتجه إلى فعل الخيال وإنما إلى موضوع الخيال ونصفه وصفاً مباشراً ، وفي هذا الوصف ينتقل سارتر متأثراً بهيدجر من الموضوع الخيالي ، أي مما ليس موجوداً إلى دراسة الوجود .

إن الموضوع الخيالي يمثل في الذهن كأنه غير موجود ، إنه لا يقوم في زمان معين أو مكان معين كما هو الأمر في الصورة التي تسترجعها الذاكرة ، وبما أن الموضوع الخيالي غير قائم في الوجود ، أي أنه عدم ، فلنأخذ عندما نتخيله ندرك أن هناك عدماً يتخلل الوجود .

إننا في الوقت نفسه نتخيل الموضوع ، أي نقرر حضوره ووجوده ، وإنما نتخيله غياباً أي نقرر عدمه ، فالوجود إذن يتخلله العدم ، والعدم يقوم في الوجود . (٤٧)

وسوف نرجى مناقشة سارتر إلى سياق لاحق نعرض فيه نظرية باشلار في الخيال .

الفصل الثاني

علاقة الخيال بالذاكرة والوهم

١ - الخيال والذاكرة

يكشف التسبع التاريخي والنقدي لظاهرة الخيال ، عن أن استقصاءها والبحث فيها قد ارتبط دائماً بتحليل العلاقة بينها وبين الإدراك والذاكرة ، وبدراسة الصورة بوصفها حداً مشتركاً بين الإدراك والتخيل والتذكر .

وينبغي ونحن نحلل علاقة التخيل بالتذكر أن ننوه بأمرين ؛ الأول أن هذه النشاطات لا يتأتى تصورهما إلا بإدخال الزمان عنصراً جوهرياً في تراكيبهما ، والثاني أن الصورة في بنية كل نشاط ، ينبغي أن تفهم في إطار فكرة الآفاق والمستويات بوصفها فكرة فينومينولوجية تفضي إلى أننا أمام ثلاثة تجليات للصورة : الصورة بوصفها إدراكاً والصورة بوصفها تخيلاً ، والصورة بوصفها ذكرى ، ولكل نجل منها مقوماته وخصائصه ، ولما كانت هذه الصور كلها تثول إلى الذات ، لذا يبدو الأنا الحد الجامع والظاهر في كل التجليات التي لن نرد في نهاية الأمر إلا إلى الشعور في مضايفته وقصده وعملياته الإحالية .

وفي سياق العلاقة بين الخيال والذاكرة يرى أرسطو أنها متصلان بجزء واحد من النفس ، وأن الأشياء التي هي موضوعات جوهرياً essentially objects للذاكرة ، هي نفسها موضوعات للخيال . (٤٨)

والذي فهمه ابن رشد من مذهب أرسطو أن الذكر استرجاع في الزمان الحاضر للمعنى الذي كان مدركاً في الزمان الماضي ، والتذكر هو طلب هذا المعنى

بإرادة إذا نسيه الإنسان وإحضاره بعد غيبته بالفكرة فيه ، ولذلك يشبه ألا يكون التذكر إلا خاصاً بالإنسان ، وأما الذكر فإنه لعامة الحيوان المتخيل .
وبين أن هذا الفعل واجب أن يكون لقوة ليست حساً ولا تخيلاً ، وهي التي تسمى ذاكرة ، والذكر إنما يكون لشيء بعد إحساسه وتخيله ، وذلك من جهة ما هو محسوس ومتخيل ، ومعنى الذكر غير معنى التخيل ، وذلك أن فعل قوة الذكر إنما هو إحضار معنى الشيء بعد فقدته والحكم عليه الآن أنه ذلك المعنى الذي أحس وتخيل .

ولذلك يذكر الحيوان ولا يتذكر ، وليس لهذه القوة في الحيوان اسم ، وهي التي يسميها ابن سينا بالوهنية ، وهذه القوة يفر الحيوان بالطبع من المؤذى وإن لم يحسه بعد .

ويعتمد أرسطو في بيان أن الذاكرة غير القوة المصورة إنما قد ندرك أحياناً معنى الصورة المتخيلة ، وأحياناً ندرك الصورة المتخيلة ، وأحياناً ندرك الصورة دون أن نجرد منها معنى الصورة والتي تدرك القوة المتخيلة من شخص زيد المشار إليه إنما هو رسمه الرأس من ذلك في الحافظ ، والذي يدرك القوة الذاكرة إنما هو معنى ذلك الرسم ، ولذلك كان معنى الشيء في القوة الذاكرة أكثر منه روحانية في القوة المتخيلة .

والذكر إنما يكون للصور السهلة الاسترجاع ... وهي التي تكون عند القوة المتخيلة والحس المشترك ، وهي كثيرة الجسمانية قليلة الروحانية ، والصور العسرة الاسترجاع هي الصور الروحانية القليلة الجسمانية .^(١٩)

ومن الواضح في تعريف أرسطو أن حده للذاكرة ليس كحده للإدراك توافقاً وانضباطاً ، وذلك أن لديه في تعريف الذاكرة وتحديد نشاطها وعلاقتها بالخيال شيئاً من اللبس وعدم الوضوح .

ويؤذن تصوره أن للخيال والذاكرة موضوعات مشتركة وأنها يرجعان إلى جزء واحد من النفس ، باتحاد الوظيفة والمعنى فيها ، وبأن الصور التي تكونها الذاكرة هي التي يكونها الخيال ، هذا مع اعترافه بأن الحس والتخيل شرطان

: للتذكر ، والشريط أسبق من المشروط لاحتمال .

ومن أين يكون للتذكر معنى غير معنى التخيل وموضوعاتها مشتركة ؟
لقد اعتمد أرسطو في التمييز بين التخيل والتذكر - برغم أنه تمييز قد لا يتفق مع المقدمات التعريفية التي اقترحها - ازدواجية الصورة والمعنى ، وارتباط نشاط التخيل بالصور ونشاط التذكر بالمعنى . الحق أن عملية التذكر تنطوي على استرجاع صور ، ولاتقتصر على المعاني التي تجردها من المحسوس ، لاسيما إذا عرفنا أن المعاني كوامن في الصور .

ويبدو التذكر عند أرسطو استرجاعاً إرادياً شرطه الجوهرى الزمان . ولكننا لم نقف عنده على طبيعة هذا الاسترجاع ، ذلك أننا لسنا على يقين بأن الإنسان عندما يتذكر ، يسترجع الموضوعات سداها ولحمتها ، أى كما أدركها وتأثر بها ، فيكون التذكر حينئذ سلبياً وعملية آلية .

إن للإرادة دخلاً في التذكر ، مما يعنى أننا بإزاء عملية تدخل الحرية في نسيجها ، وأنها إذ نتذكر لانسترجع الماضى في الحاضر بضرب من الآلية السيكلوجية ، وإنما نستعيده بالإضافة والحذف في سياق اللحظة الراهنة للشعور . لقد بسط أرسطو في موضوع الذاكرة فرضاً خاصاً بالآثار المتخلف عن الموضوع engram مقارناً بين علاقتنا بهذا الأثر وبين نظرنا إلى لوحة مرسومة . فكما ندرك الصورة المرسومة بوصفها تمثلاً للأصل الغائب ، ننظر الروح إلى الآثار التي تخلفها الموضوعات كما لو كانت صوراً لغير الحاضر ، وبواسطة هذا الأثر تقدم في تفهمنا للزمان صورة الغائب أى الماضى^(٥٠) .

على هذا النحو فتسر أرسطو التذكر بربطه بواقع النفس الإنسانية . أما أفلاطون فرد التذكر إلى الأسس العامة التي ميز بواسطتها بين المحسوس والمثال ، وفي برهانه الثانى من البراهين الأربعة على خلود النفس ، ذكر أننا حينما نرى المحسوس نتقل قطعاً إلى صورته ، ملاحظين أن المحسوس غير الصورة . فمن أين جاء هذا الاختلاف ؟ وكيف حصلنا على العلم بالصور إذا كان المحسوس وهو الذى تحت نظرنا ليس مكافئاً للصورة ؟ لا بد أن نكون قد عرفنا هذه الصورة في حياة سابقة ، ونحن نتذكرها بمناسبة المحسوس الذى يشارك فيها .

ولكن لكي يكون هذا ممكناً ، لابد أن تكون النفس قد وجدت من قبل في مكان ما تأملت فيه الصور ، وحين تهبط إلى الأرض تتذكرها بمناسبة المحسوسات . إذن لابد من أن تكون النفس موجودة وجوداً سابقاً كانت تحيا فيه حياة تعقل وتأمل للصور .

وإذا كانت النفس قد حييت حياة سابقة ، فلا يمكن هذه الحياة السابقة ألا تترك أثراً في النفس حينما تتصل بالجسم . ومن هنا كانت فكرة التذكر مرتبطة أشد الارتباط بفكرة الوجود السابق .

إن نظرية المعرفة عند أفلاطون تضطر اضطراراً إلى القول بالتذكر . فكيف تتم المعرفة بمعنى العلم إن لم يكن هناك تذكر لمعارف سابقة أدركها الإنسان أو حصلها في حياته السابقة ؟ ذلك أن العلم هو ارتفاع فوق المحسوس ، وهو ارتفاع لا يتم إلا إذا كانت لدينا في نفوسنا بقايا أفكار أو صور لتلك التي نراها في الخارج وتصل إلينا عن طريق الحس ، لأن الإنسان إنما يبحث عن شيء ، لديه عنه بعض المعرفة السابقة ، وهذه المعرفة تذكر للصور التي رأيناها في عالم سابق ، تذكرها بمناسبة هذه الأشياء الحية التي تظهر أمامنا . فمن ناحية نظرية المعرفة أيضاً لابد من القول بالتذكر .^(٥١)

لقد اكتنى أفلاطون بالكشف عن دور التذكر في عملية المعرفة ، ودرسه في سياق علاقته بالإدراك الحسى والمحسوسات التي لم تبد له سوى مناسبات للتداعي الذي يفتح للنفس باباً إلى تذكر ما سبق أن تعقلته وتأملته في وجودها الخالص التي من شوائب المادة ، وذلك قبل هبوطها إلى الجسم ، فهي تنتقل بالتذكر من هذا المحسوس في جزئيته وتغيره إلى صورته الكلية الثابتة وماهيته الأزلية في عالم الصورة الدائمة .

والتذكر على هذا النحو عملية مردودة إلى تصور مثالي أساسه فكرة الوجود السابق على الوجود ، ولا يبدو أن يكون تعرفاً سلبياً يخلو من أى إضافة إيجابية . لقد كان لهذا التصور الأفلاطوني تأثيره الواسع على مفكرى العصور الوسطى في الشرق وفي الغرب ، وكان له صدهاء في الفكر وفي الأدب ، حتى إن عينية ابن سينا والطابع النوستالجي في عرفانية التصوف الإسلامى والقول بالمثل

المعلقة لدى حكماء الإشراف ، ليس سوى تعبير عن هذا الموقف الأفلاطوني .
وتعد التساعية الرابعة لأفلوطين وهى التساعية الخاصة بالنفس تعبيراً عن
سلفية أفلاطونية فى تفسير التذكر وتحليل علاقته بالإدراك من جهة وبالتخييل من
جهة أخرى . وقد حرص أفلوطين على أن يجعل من الذاكرة ملكة تنتمى إلى
النفس وحدها لا إلى المركب من النفس والجسم ، فليس للبدن شأن فيما تذكره
النفس وخاصة إذا كان ذلك تذكراً لعلم من العلوم ، ولا يقبل أفلوطين الرأى
الرواقى الذى يجعل من التذكر انطباعاً لعلامات على الجسم ، أو يشبهه بضربة
الحمام على الشمع ، فكل هذه تشبيهات غير دقيقة ، وإنما يكون الوصف
الصحيح للأثر الذى يحدث فى النفس أنه نوع من التعقل وليس انطباعاً
مادياً . (٥٢)

ومن أدلة أفلوطين على أن الذاكرة ليست انطباعاً مادياً ، أنها لو كانت
كذلك لما احتاج المرء إلى جهد ليتذكر مادامت الانطباعات موجودة على
الدوام ، ولو صح أن الذاكرة انطباع مادى لما أدى المران إلى تقويتها ، والنفس
تذكر أفكاراً لم تحقق ورغبات لم تتجاوز مرحلة التخييل وحده ، وتلك كلها أمور
لم تمر على الجسم ، فكيف يكون الجسم عاملاً من عوامل تذكرها ؟ .
لقد تشدد أفلوطين فى نقد المادية الرواقية ، وجعل من التذكر ملكة خاصة
بالنفس وحدها ، والواقع أن الذاكرة إنما ترتبط بحياة معينة للنفس ، هى تلك
التي يتحكم فيها الزمان أو أى نوع من التغير ، إذ إن الذاكرة تختص دائماً بشيء
كان ولم يعد له وجود .

أما حياة النفس فى العالم المعقول فلا تقترن بها ذكريات ، ذلك أن كل
شئ فى العالم المعقول ثابت لا يتطرق إليه التغير ، وكل الماهيات حاضرة فيه أزلاً
وليس فى تأمل النفس للماهيات المعقولة أى تعاقب زمنى ، وبالتالي أية ذاكرة .

ويرتبط التذكر عند أفلوطين بالتغير والزمان والفردية ، فما إن تهبط النفس
من هذا العالم المعقول حتى تبدأ لديها ملكة التذكر التى تستعيد بواسطتها ذكريات
إقامتها مع العالم المعقول .

إن الذاكرة عند أفلوطين لا تنزل إلى الإحساس ، وليست القوة الحاسة هي القوة المتذكّرة ، لأنه لو كانت الملكتان واحدة لوجب أن نحس الأفكار العلمية مثلما نتذكرها وهو محال .

ولقد أكد أفلوطين أهمية الانتباه بوصفه عاملاً هاماً يعين على التذكر ، والذاكرة مع اختلافها عن ملكة الإحساس تزداد قوة بزيادة الانتباه .

ويشير أفلوطين مسألتين ، الأولى علاقة الذاكرة بالخيلة ، والثانية تمييزه بين الذاكرة الشعورية وغير الشعورية ، أما المسألة الأولى فذهب أفلوطين فيها اختلاف هذه العلاقة تبعاً للموضوعات المتخيلة ، فالأشياء المحسوسة يكون تذكرها بإدراك صورتها التي حفظتها الخييلة ، فتغيب الشيء وبقيت صورته في الخييلة ، كان إدراك الصورة تذكراً لذلك الشيء بحيث يتفاوت التذكر تبعاً لمدى ثبات الصورة وبقيائها . وإلى هذا الحد يتفق أفلوطين مع أرسطو .

أما حين ينتقل إلى تذكر المعاني العقلية فنراه يختلف مع أرسطو لأنه لا يعترف بوجود صورة في الخيال لهذه المعاني يتم التذكر بواسطتها ، ومذهب أفلوطين أن لهذه المعاني صوراً في شكل صيغ لفظية ، أما الفكر ذاته فلا صورة له ، وعلى ذلك فالمحسوسات يتكون تذكرها بالخييلة وبما تبقى فيها من صور ، أما المعقولات فلا صورة لها إلا من حيث ألفاظها فحسب ، وبالتالي تكون الذاكرة الخاصة بها ملكة مستقلة عن الخييلة .

وأما المسألة الثانية في مذهب أفلوطين فتتميزه بين الذاكرة الشعورية وغير الشعورية ، وغير الشعورية عنده هي التي لا يدرك المرء فيها أنه يتذكر فيتابع ميولاً سابقة دون أن يشعر بذلك ، والذاكرة التي تتم عن وعي أقوى بكثير من الأخرى ، لأن النفس حين تشعر بأنها تتذكر ، تحتفظ بانجاسها الخاص نحو ذاتها ، وتشعر بالفارق بينها وبين الموضوع الذي تتذكره . (٥٣)

وواضح أن أفلوطين يرفض المذهب الرواق في الذاكرة ، وهو شبيه بمذهبهم في الإدراك ، فكلاهما يقول إلى انطباعه آلية يحكمها تصور مادي . ويعني هذا الرفض للبادية الرواقية اتجاه أفلوطين في فهم التذكر اتجاهها روحياً ، قدر له أن ينمو من بعد لدى أتباع الأفلوطينية المحدثين من أمثال أبرقلس ودمسقيوس ،

وأن يستمر نموه في تيار كان من القوة بحيث أثر في برجسون وفي اتجاهه الوضعي الروحي ، كما قدر للرواقية سواء بسواء أن تنمو متخذة في العصر الحديث شكل مذاهب مادية وسيكوفسيولوجية .

ومن الملامح البارزة للذاكرة عند أفلوطين ارتباطها كما هو الحال عند سلفه أفلاطون بالزمان ، والزمانية تعني الصبرورة والتغير في مقابل ما يتصف به العالم المعقول من ثبات وكنية .

وظبيعي أن يفضى هذا الفهم إلى أن تكون النفس بلا ذاكرة طالما كانت في عالم المعقولات والمثل ، وهبوطها تنتقل من السرمدى اللامتغير إلى الزمانى المتغير ، وعندئذ ينشأ لها التذكر .

ولمميز أفلوطين بين التذكر والتخيل وإيضاح العلاقة بينهما ، أصوله الأفلاطونية القديمة ، والذي انتهى إليه في مذهبه أمران ، الأول إيضاح شرط ضرورى لا بد منه لكى تنشأ الصورة إما في سياق التخيل أو في سياق التذكر ، ويتمثل هذا الشرط في غياب الموضوع ، ذلك أن الموضوع المتخيل أو المتذكر ليس بعد حاضرا بحضور المدرك الحس في خال الإدراك .

والثاني تمييزه في سياق العملية النفسية للتذكر بين ذاكرة متصلة بالخيالة ، وأخرى مستقلة عنها تماماً . وما أفضى إلى هذا التمايز التصور الثنائى القائم على قسمة العالم إلى ماهو حسي وماهو عقلى ، ووظيفة الذاكرة المتصلة بالخيالة أن تتذكر العالم المحسوس لأنه جار على سنن التغير ، أما المعقول فلتجرده عن الصور لاتعمل فيه إلا ذاكرة لاشأن لها بالخيال .

والظاهر من تمييز أفلوطين بين ذاكرة غير شعورية وأخرى شعورية ، أنه يعنى بالأولى تلك التى لانتباه فيها ، وهى أشبه بنشاط لا إرادى على عكس الثانية التى فيها التفات إلى الذات ووعى بالعمليات النفسية .

لقد كان لمذهب أفلوطين في الربط بين الذاكرة ومفهوم التغير والفردية مغزاه في تأسيس أحوال النفس على الزمان وفي إحالة آفات الزمان على أحوال النفس ، وتلقف القديس أوغسطين منه هذا التصور في اعترافاته المشهورة ،

وذلك أنه رد الآتات الثلاثة إلى أحوال النفس الثلاث : الذاكرة والانتباه والتوقع ، وفي ذلك يقول أوغسطين « فمن ذا الذى يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأت بعد إذا كان في النفس توقع المستقبل ؟ ومن ذا الذى يستطيع أن يقول : إن الحاضر ليس له حيز لأنه يمر في نقطة غير قابلة للقسمة ، إذا كان ثمت انتباه فيه يمر ما سيكون حاضرا ؟ ليس المستقبل طويلا لأنه غير موجود وإنما الطويل توقع المستقبل ، وليس الماضي طويلاً إذ هو غير موجود بعد ، وإنما الطويل هو ذاكرة الماضي؟ » (٥٤)

هذا التصور لدى أفلوطين وأتباعه ، عرض له الهو من بعد ، وأخذ شكل ماعبر عنه برجسون بأنه الزمان النفسى الحى. الممثل للمدة الشعورية في سيلاتها وتدققها ، في مقابل الزمان الآلى أو الرياضى. وقد كان في إحالة الزمان على ضروب من النشاط النفسى عند أفلوطين وأوغسطين ، إرهاب بما سم بعد ذلك بقرون في مثالية كانت التقديرية ، وهى التى بدا الزمان فيها عيانا قبلها غير مشروط بالامتنال التجريى . إن التصور الأفلوطينى للذاكرة لا يتخلو من صحة تتفق مع طبيعة الوجود الإنسانى ، فالإنسان من بين الكائنات موجود تاريخى لأن له ذاكرة ، والتاريخ والذاكرة كلاهما بسبيل الزمان .

وهذا ما فطن له ابن سينا إذ يظهر عنده تشابه لافت بين الخيال والذاكرة من حيث الوظيفة ولا فارق بينهما إلا من حيث ارتباطها بالزمان ، فالذاكرة تستعيد صوراً ومعاني أدركت في الماضي ، أما التخيل فيستعيد ما ويدركها من حيث هى صور أو معان موجودة الآن . (٥٥)

ويضيف ابن سينا الحافظة إلى الذاكرة ويعدهما قوة واحدة ذات وظيفتين هما الحفظ والاستعادة أى التذكر ، فتكون هذه القوة حافظة لصيانتها ما فيها ، ومتذكرة لسرعة استعادها لاستثباته والتصوير به مستعيدة إياه إذا فقد . لقد أخذ ابن سينا من الأفلوطينية فكرة التمييز بين أحوال النفس على أساس من آتات الزمانية ، وأخذ من الأرسطية كما فعل في الإدراك فكرة المركز الدماغى الخاص بهذه القوة ، فالقوة الحافظة الذاكرة عنده مرتبة في التجويف المؤخر من الدماغ وهى تحفظ ما تدركه القوة الوهمية من المعانى الجزئية غير المحسوسة الموجودة في

المحسوسات ، وفيها تحفظ أيضا الأفعال والحركات .(٥٦)

على هذا النحو تنازع الذاكرة كما تنازع الإدراك مذهبان متناقضان في الفكر قديماً وحديثاً ، ومن هذا المنطلق قدم المذهب المادى كما قدمت المذاهب السيكوفسيولوجية تصوراً للذاكرة أساسه الرسوم المادية في الدماغ ، والعلاقة بينها وبين مرور التيار العصبى بها ، والتلازم بين المنبه والاستجابة . ويتمثل التعبير الدقيق عن هذا المذهب في أن الصورة في سياق المدرك الحسى تبدو واضحة المعالم لا اهتزاز فيها ولا غموض ، ولكننا كلما ابتعدنا عن المحسوس في مباشرته ودقته ، تدهورت الصورة وتطرق إليها الضعف والغموض ، وهذا ما يحدث في سياق التخيل وسياق التذكر على حد سواء .

وهذا هو مذهب هوبز الذى اعتمد فيه على أن الفكرة والذكرى ليسا سوى إحساس متعفن أو متحلل decaying sense . لقد حاول مفتونا بفزياء جاليليو أن يفهم محتويات التجربة الإنسانية بوصفها أنماطاً من الحركة ، وكان يقيم الدليل على صحة قوانين الحركة في نظرية خاصة بالأثر الدينامى . إن مذهب هوبز علامة واضحة على سيكولوجية عصر التنوير ، وكان يأخذ بالتفسيرات السيكوفزيائية مسلماً بنوع من المماثل isomor phism لابين الأشكال الفزيائية والأشكال النفسية فحسب ، وإنما بين شدة المثير intensity of excitation ووضوح الظاهرة .

ويثول مذهب الإحساس المتحلل عنده إلى انحسار موجة المثير : وفي تناقص الحركة decre's cendo يتحول الإحساس (صورة الإدراك) إلى تذكر (صورة ذكرى) ، وعلى هذا النحو يختلف التذكر عن الإحساس أو الإدراك من حيث درجات الوضوح الخاصة بالصورة المتولدة .(٥٧)

ويشبه موقف هيوم موقف هوبز من الخيال والذاكرة ، وقد أشار ولیم جيمس إلى أن أحداً من أتباع هيوم لم يعارض نظريته سوى هكسلى Huxely وقد ذهب في نقده إلى أنه من المحتمل عندما تستنسخ الأنطباعات أو الصور المعقدة بوصفها ذكريات ، ألا تعطى كل تفاصيل الموضوعات الأصلية بدقة تامة ، ومن المؤكد أن هذه النسخ نادراً ما تفعل ذلك ، وغالباً ما تبدو ذكرياتنا

بمجملاً تخطيطياً Sketches أكثر منها صوراً ، وفي هذا المجلد التخطيطي للأصول .
تنضج الملامح البارزة المميزة ، أما الخصائص الثانوية فتبدو مبهمّة أو غير متمثلة .
لقد ميز هكسلي في نقد هيوم بين الأفكار أو الصور الكلية العامة generic ideas
وبين تلك المعينة المحددة specific ideas ، مستشهداً برأى ليبركلي نقده جيمس
بقوله : ومع أن وجهة نظر ليبركلي تبدو ملائمة على نطاق واسع لهذه الأفكار
الكلية من حيث إنها تشكل بعد اكتساب الإنسان اللغة ، فإن الصور أو الأفكار
الكلية التي تخص موضوعات الحس قد توجد بمعزل عن اللغة .

إن الحالم يرى المنازل والأشجار والموضوعات المختلفة التي سبق أن تعرف
عليها ، ولكنها تذكر بالموضوعات الواقعية كما لو كان الإنسان يراها صوراً يعرضها
فانوسى محترق البؤرة وقد تخاطب في أحلامنا رجلاً ولكننا نراه كما لو كان
سوادياً نشاهده في الغسق ، وقد نساfer عبر بلاد فري ملامح المنظر غامضة
مبهمّة ، فتخوم التلال غير محدودة في الأنهار بلا شواطئ ، إنها بلإيجاز تصور عامة
لالتقابات شتى . (٢٥٨)

ومن الذين سبقوا هيوم في تفسيره الخاص بتداعي المعاني ، سبينوزا
Spinoza فيما قدم من تفسير مادي للذاكرة يقوم على أن الجسم البشري إذا ما تأثر
بجسمين أو أكثر في وقت واحد ، فإن ذهنه عندما يتخيل أيّ منهما فيما بعد ،
يتذكر الآخر بدوره ، وقد أعانه على هذا التفسير تصوره لما يسمى بوحدة
النسق ، متخطياً بذلك الثنائية التي أحدثت قطيعة بين الذهن والجسم ، وذلك
أن الجسم والذهن عنده شيء واحد ينظر إليه في الحالة الأولى بوصفه امتداداً .
وفي الحالة الثانية بوصفه فكراً ، وبناء على ذلك يبدو نسق الأشياء وتسلسلها
وترتيبها واحداً سواء نظرنا إلى الطبيعة من خلال إحدى الصفتين أو من خلال
الأخرى ، ويشبه اسبينوزا العلاقة بين الذهن والجسم بعلاقة الفكرة بموضوعها ،
وعلى ذلك لا يفهم الذهن إلا إذا فهم موضوعه وهو الجسم . (٢٥٩)

أما كانت فقد ربط بين الخيال والذاكرة ، وذلك أن اقتناص العقل
التحربة الحاضرة ، يتطلب أن تكون لهذه التجربة علاقة بتجربة أخرى ماضية
نتذكرها . (٢٦٠)

هذا ما انتهى إليه كانت في الاستنباط الترنسندنتالى ، وهو لايعنى أن الذاكرة تخلق موضوعاتها ولكنها تنظمها وتربط بينها وتدخلها في نسق ملتصم من العلاقات . والربط بين الخيال والذاكرة على هذا النحو يلوذ بتصوير هاتين العمليتين : التخيل والتذكر بوصفهما وسطا بين الفهم والحساسية وباعتبارهما ضرورة من أجل الربط بين طرفين ، بين المقولات والحدوس الحسية . وليست العلاقات هي التي تؤسس الذاكرة وإنما الذاكرة هي التي تنشئ علاقة التجارب بعضها ببعض ، وتتيح لنا من خلال الترابط أن نستحوذ على التجربة الحاضرة في سياق ما نتذكر من تجارب مر بها الشعور . إننا نهيىب مرة أخرى بمذهب كانت في الخيال كما أورده في القسم الخاص بالاستنباط المتعالى . إن هذه الملكة تستعين بالصورة وبالزمان لتخلق رسوماً تخطيطية ورموزاً تندرج تحتها حدوس حسية ، وبفضل فعل الخيال تحقق الأناذاتها فتتصل بالكثرة وتوحدها وتعارضها وتضع ذاتها .(٦١)

وإذا شارفنا وصيد المذهب الحيوى لدى برجسون وجدنا أن رأيه في الذاكرة يتفق مع رأيه وتصوره للخيال ، ومذهبه كما عبر عنه في كتابه «المادة والذاكرة» أن التعرف لا يتم أبداً بانتباه آلى للذكريات الناعمة في المخ ، بل على العكس يقتضى توتراً أعلى في الشعور .

إن الجهد في التذكر يقوم على تحويل امثال إسكيمي ، عناصره متداخلة بعضها في بعض ، إلى امثال مصور أجزاءه مصفوفة ، والحق أن الإدراك الحسى سيكون عاجزا بنفسه عن الإهابة بالذكرى التى تشبهه ، إنه لا يصير إدراكا حسيا كاملاً ولا يكتسب شكلا متميزا إلا بالتذكر نفسه .(٦٢)

إن برجسون يميز بحسب هذا السياق بين ضربين من الذاكرة ، ذاكرة آلية أشبه ما تكون في فعلها بالممارسة غير الواعية للعادة ، وذاكرة أخرى دينامية تنطوى على إرادة وجهد وإلى هذا الضرب الثانى يعزى التعرف على التجارب السابقة ، وفيه يبلغ الشعور درجة قصوى من التوتر . ولهذا التذكر الدينامى المنتبهة خاصيتان ، الأولى التحويل والثانية أنه شرط الإدراك الحسى ، أما التحويل فيعنى أن التذكر فتق يصف وبصور ما فى الشعور من امثالات بمجملتها متداخلة ،

والثانية أن الإدراك الحسى ليس هو الذى يمنح الشعور الذكري الماثلة له . صحيح أن الإدراك الحسى للوقائع يأخذ الوضع الأول ولكن التذكر هو الذى يهبه شكله الأساسى ، ولقد عنى برجسون فى تحليل التذكر بدراسة بعض الحالات الباثولوجية الخاصة بالذاكرة وأحال فى ذلك على دراسات برنارد لوروي Bernard Leroy وريو Ribot ، وكوسمول Kussmaul وفوريل Forel وهو فدنچ Hoffding وغيرهم من السيكلوجيين واهتم فى هذا السياق بدراسة الذكري الوهمية فى التعرف الكاذب الموسوم بالبارامتريا ، وردة إلى ضرب من الآلية وارتقاء الجهد التركيبى وعدم الانتباه إلى الحياة ، كما درس باثولوجية الأفازيا توهى بمرض خاص بنسيان الألفاظ ، وقد أورد برجسون فى هذا السياق رأى السيكلوفسيولوجين ويتلخص فيما قاله بروكا وذلك أنه رد هذا المرض للغوى للذاكرة إلى فساد فى التليف الجبى اليسارى الثالث من الدماغ . ومذهب هؤلاء أن الذكريات تتجمع فى الدماغ فى صورة تبدلات تنطبع على طائفة من العناصر التشريحية ، وزوال الذاكرة يعنى أن فساداً وتلفاً قد طرأ على هذه العناصر ، وهم يشبهون الذاكرة فى هذا السياق بلوحة التصوير وباسطوانة الصوت ، وهو تشبيه يوحى بأن الذاكرة تخزين آلى .

ويرد برجسون على هذا المذهب وينقض ما فيه من تشبيهات للذاكرة مضللة ، مستعينا بصور للتذكر بصرية وسمعية ، وقد خلص فى نقده إلى أن انطباع الشيء المحسوس الذى يتخلف فى الدماغ ليس واحداً ، إنما فى الحقيقة لا يحتفظ للشيء بذكرى واحدة وإنما بذكرى كثيرة ، وذلك أن شكل الشيء وأبعاده وألوانه تتغير بتغير مستوى النظر .

ومن الجلى أن برجسون ينقد من منطلق مذهبه الحيوى فكرة أن الذكري لاحقة على الإدراك ، منتهياً إلى أنها إنما تنشأ بنشوء الإدراك ، وإنه ليشدد فى نقد مادية هوبز ومن اقتنى فكره فى تصور ان الإدراك والذكري لاختلاف بينهما فى الطبيعة وإنما فى درجة الشدة المرتبطة بقوة المثير وانحساره ، قوته فى حال الإدراك انحساره فى حال التذكر والتخيل بحيث تثول الصورة فى نسقيهما إلى إحساس شاحب . وهكذا يتلخص التصور البرجسونى للذاكرة فى أنها ليست ردة

وتقهقراً من الحاضر إلى الماضي . ولكنها بالأحرى تقدم من الماضي إلى الحاضر . (٦٣)

وواضح أن البرجسونية تتصور الذاكرة من منطلق فكرة المدة ، ولذا فإنها تروغ فيما يتعلق بالذاكرة وبالمدة إلى زمانية متصلة ، فالذكرى تصل الماضي بالحاضر وتصل الحاضر بالمستقبل بأن تجعله مستمراً . وليس في هذا الاتصال الذى كثيراً ما رمز إليه بحركة النهر ، أى تكرار ، إنه كتيار دافق متقدم دائماً . إن الذاكرة الخالصة التى تحدث عنها برجسون تقدم لنا الماضي مكوناً مدة قائمة بذاتها منفصلاً بذلك عن التغير .

وقد عارض بيير جانيه هذا التصوير لوظيفة الذاكرة ، وأثبت أنها ليست ملكة كلية ، وأنها إنما تنشأ مع الحياة الاجتماعية من أجل تكييف العمل وإياها ، وأن الأحداث لا تسجل فيها على نحو خط مستمر وتيار متصل ، بل على أساس إطارات عقلية أو اجتماعية نعطيها مدلولاً واتجاهاً خاصاً . ويتجه نقد جانيه إلى إثبات أن الذاكرة لا تعطى صورة التيار المتصل للشعور يجرى فى الزمان من الماضي إلى الحاضر ، بل على العكس تمثل فى الزمان انقطاعات وانفصالاً ، وإذا كانت الذاكرة على هذا النحو ، فإن الماضي الذى تصوره ليس محددًا كأنه خط من الزمان مستمر متعينة أجزاؤه بعضها بالنسبة إلى بعض . (٦٤)

ويتجه إدموند هوسول فى ظاهرياته إلى تفسير الذاكرة بالإحالة على فكرة خاصة بالإدراك المعدل فى إطار العلاقة بين الماضي والحاضر ، وذلك إذ يقول فى المقدمة العامة للفينومينولوجيا الخالصة :

« ... إن استدعاء واقعة ماضية يتضمن أننا أدركناها من قبل ، وهكذا نكون بشكل ماعلى وعى بإدراك لباب المعنى الكامن فى الذاكرة إنها فى طبيعتها الجوهرية تعديل للإدراك ، وهذا الذى يوصف على نحو نسبي بأنه ماض ، يقدم لنا نفسه ككلٍّ لوأنه حاضر ، إنه يقدم نفسه بوصفه تعديلاً للحاضر الذى يبدو من ناحية شكله غير المعدل الأصل والأساس ، إنه الحاضر الذى يجسد الإدراك » . (٦٥)

إن المحتوى الفينومينولوجى للتذكر يقدم المشكلة الأساسية للتذكر على النحو التالى : كيف يتأتى فهم التذكر بوصفه تمثيلاً لما هو غائب ، بينما يبدو الأثر المتخلف فى الدماغ engram حاضراً ؟ وما الذى يتذكره الإنسان ؟ أيتذكر التاثر المنطبع impressed affection أو الشيء الموضوعى الذى استمد منه التاثر ؟ إذا كنا نتذكر التاثر المنطبع فإننا فى الحقيقة لا نتذكر شيئاً غائباً ، وإذا كنا نتذكر الشيء الموضوعى ، فكيف يتأتى لنا برغم إدراكنا المباشر للموضوع وحده ، أن نتذكر الشيء الغائب الذى لا ندركه ؟ .

القد قدم شتراوس فى مقال له عن الآثار المتخلفة فى الذاكرة ، تحليلاً فينومينولوجياً لهذه الآثار ، وبعد أن مثل لها بما يخلف الإنسان من آثار منطبعة على الرمال أو فوقه من حقل جليدى ، اختلص إلى أن من سمات الآثار أنها جاذبة fragmentary لاحتفاظها بكسرة من الواقعة كلها .

إن الأثر علامة على واقعة ماضية ، إنه يعنى بتعبير هيدجر ارتباطاً تاريخياً موقوتاً ، temporal historical connection ، فالرجل الذى ذهب بالأمس ينتمى فعله للماضى ولكن أثره مرئى لنا الآن ، لقد مشى الرجل وتحرك أما أثره فساكن ، وعندما نرى أثر الرجل ، نرى معه كل ما يحيط به ويكتنفه : طبقة الثلج الرقيقة ، والأشجار والسياح والبيوت ، على هذا النحو يبدو الأثر بفضلته تخلف عن واقعة ماضية ، إن ماهية الأثر ليست معطاة على نحو الحدود الخارجية ومقاييس الطول والعرض ، وليس الأثر نسخة لواقعة مؤسسة على أرض محايدة (٦٦) .

لقد كانت فكرة الآثار التى تتخلف عن الواقعة على هيئة انطباع ، منطلقاً لتفسير فينومينولوجى للذاكرة تحكمه سلسلة من العمليات الآلية ، كما هو الحال فى تحليل الإدراك ، وكلاهما الإدراك والتذكر قد وضعاً فينومينولوجياً فى سياق سيكولوجية ترابطية وقعت فى استبدال الهندسى بالشخصى فى تنوعه ونشاطه وإيجابيته .

ولما كان الأثر يحتفظ بما هو زائل ويستبقى الماضى ، فإن بنيته - على حد

تعبير شتراوس - تنحرف بشكل متميز بعيداً عن بنية الواقعة المنتجة : إن الواقعة تخضع وهي تستقبل في المادة اللدنة لضرب من التحول البرجسوقي ، والأثر يتضمن شيئاً أقل من الواقعة الأصلية ولكنه أكثر منها . إنه يقدم في كل حالة ما يحدث في شكل تحول متميز ، تماماً كالصفحة المطبوعة عندما تعيد إنتاج أصوات للكلمات بواسطة تركيب منجز .. إننا في القراءة نجد النظام الأصلي الموقوت .

ومن أجل تفهم الأثر ينبغي أن نكتشف أنه شيء ما لا ينتمى بحكم طبيعته للمادة التي انطبع فيها ، وأن نتجاوز الحاضر المعطى لنفسه من خلال ربطه بتاريخه ، وهكذا يؤذن الكشف عن الأثر وقراءته بإنجاز للتفسير التاريخي الذي يقبض على الماضي ويعيد تركيبه .^(٦٧)

إن الفينومينولوجيا تصر على نبذ المسلمة الفسيولوجية ونظرية التداعي ، ويقترح شتراوس أن نأخذ بدلاً منها بفكرة أن الانطباعات الطازجة وتغيرات الحياة وديناميات الأفراد ، تأخذ كلها وضع تقدم وتغير للآثار الباقية في الذاكرة ، وأنها في سياق الحاضر وحده ومن خلاله يتأق لنا أن نمسك بالماضي وأن نستحوذ على إمكاناته بوصفها تحقّقاً واقعياً .

ويشير شتراوس من ناحية الوضع النحوي مقولة الزمانية المزدوجة أو الثنائية bi - temporality وذلك أننا نعبر عن الماضي لغوياً بأزمة نحوية ، أما الزمانية الثنائية فليس لها تمثل لغوي ، بيد أن هذا ليس ضرورياً لأننا نعبر عن الحاضر بواسطة فعل التكلم .. إن صيغاً مثل « لم أكن في المسرح أمس » و « ذهبت البارحة » تعني أنني أنا الذي أتكلم وأحدثك الآن ، وأقف أمامك هنا ، هو من ذهب بالأمس ، إنني أنا نفسي من ذهب ولست إياه أيضاً ، فبالأمس معنى اللغوب ولست كذلك اليوم . وينتهي شتراوس فيما يتعلق بذكرى الشم وذكرى اللمس ، إلى أن الروائح تقدم نفسها بوصفها فعالية ونشاطاً . أيضاً وصدورا emanation . وكما يبدو الانطباع اللمسي tactile impression مرتبطاً بحركة اللمس ، كذلك تبدو الرائحة مرتبطاً بحركة التنفس ، إن الرائحة إذ تتجه نحونا ،

تعلن عن شيء ليس هو ذاته ما يبدو حاضراً . إنه على مقربة منا ، وهذا غير الحاضر ليس غائبا على نحو شامل . إن الرائحة تعلن عن قربها ، وما يتخلف عنها يشير إلى شيء ما ليس حاضرا . إنها ثابتة وليست على هيئة هبوب متفلت . إنها مرتبطة بمركز وملتحمة بمكان ولكنها في الوقت نفسه غريبة عنه .

ويحتم شتراوس بحته بضرورة التمييز بين الاحتفاظ بالماضي في الحاضر ، وبين استمرار الماضي في الحاضر ، ويرفض التفسير الفسيولوجي للذاكرة ، هذا التفسير الذي ارتبط فيه تأثير المنبه بصورة الموضوع ، تلك الصورة التي تعاود الظهور ككرة أخرى بضرب من التائق والوميض phosphorescence (٦٨) .

وقد عالج سارتر مشكلة الذاكرة في كتابه « الوجود والعدم » ملتزماً في عرضه وتحليله بمنهج الأنطولوجيا الظاهرية ، ونقد تصورات برجسون وديكارت ووليم جيمس وكلاباريد وبروست بله هوسرل رائد التيار الفينومينولوجي .

وخلص سارتر في عرضه إلى أن افتراضاً أنطولوجيا هو الذي أنشأ النظرية المشهورة في الآثار الخفية ، وهو افتراض يذهب إلى أن الماضي ليس بعد موجوداً ، ولذا ينسب الوجود إلى الحاضر وحده ، إن الأثر في سياق هذا التصور حاضر فعلى وكذلك الذكر ينبعث في الحاضر ككسر لتوازن بروتو بلازمي في مجموع الخلية التي نبحث فيها . إن نظرية الآثار الخفية قد عجزت في نظر سارتر عن تفسير قابلية الذكر وواقعة أن الشعور في قصده وهو يتذكر يعلو على الحاضر استهدافاً منه للحدث هناك حيث قد كان .

ويضرب سارتر تصور ديكارت وبرجسون الواحد بالآخر لتصورهما الماضي بمعزل عن الحاضر ، ولنظرهما إلى الشعور من حيث كان ، أما إقرار بروست بتعدد الأنا وتتابعه فلا يرضى عنه سارتر ، لأنه تصور يوقع إذا ما أخذ حرفياً في الصعوبات التي وقع فيها أصحاب النظرية الترابطية .

إن سارتر ينتهي في مبحث الذاكرة من حيث إنها تحيل على الماضي إلى تصورات بالغة الأهمية منها أن الماضي ليس لشيء وليس أيضاً الحاضر ولكنه يتنسب إلى مصدره من حيث ارتباطه بنوع من الحاضر ونوع من المستقبل ، وهذه الأمانة moitie التي تحدث عنها كلاباريد ليست مجرد فارق ذاتي يحطم

الذكر ، بل هي علاقة أنطولوجية تربط الماضي بالحاضر فالماضي لا يظهر أبداً في عزلة ماضيته ، ونتيجة هذه المقولة أن كل ماض هو ماض لهذا الحاضر .

ويرفض سارتر فكرة الماضي الكلي الذي يتجزأ بعد ذلك إلى مواض عينية ، ويذهب إلى أن الوجود الحاضر لا يملك الماضي بحيث يظل بالنسبة إليه خارجياً . إن الوجود الحاضر هو الأساس في ماضيه ، وطابع الأساس هذا هو الذي يكشف عنه «كان» من حيث تدل على وثبة أنطولوجية للحاضر في الماضي ، والماضي على هذا النحو بنية أنطولوجية ، وليس بينه وبين الحاضر أى تجانس مطلق ، إنه قانون أنطولوجي لما هو من أجل ذاته - *l'être Pour soi* (٦٩).

وهكذا يتحول بحث سارتر في الذاكرة إلى بحث في ماهية الماضي من أجل التعرف على الخصائص الأنطولوجية والتراكيب الظاهرية لآتات الزمان الثلاثة . ويبدو أن منهج سارتر على قدر كبير من الإقناع ، فعملية التذكر لا يمكن بحال أن تحلل بمعزل عن مفهوم الماضي ومفهوم الحاضر ، والأمر كذلك بالنسبة للإدراك الحسي وللخيال ، فهذه الفعاليات النفسية ليست بمنأى عن الزمان وآتاته ، وهذا التصور كفيل بأن يحيلنا على بداهة أن الوجود الإنساني لا يمكن تصوره فيما يبدى من نشاط ونضال ، وهو واقع خارج الزمان ، وسواء كان الزمان معطى في الخارج أو قبلياً في مقولات الدهن ، فإنه على كل حال ضرورة من أجل الفهم والتنوير وتحليل الوعي الإنساني وهو يتجلى في آفاق ومستويات متنوعة .

إن الأنطولوجيا الظاهرية كانت وماتزال دائماً في وضع تصحيح لمسار الصليات النفسية والتصورات المرتبطة بها ، وهي في هذا التصحيح تكشف عن طابع نقدي لا يتلقى المفاهيم بالإذعان والقبول ، وإنما يضعها تحت الفحص بغية أن تتكشف له الظواهر المختلفة في حيدة لا تؤثر عليها النزعات التوكيدية .

هذا عن الخيال والذاكرة ، أما الوهم وعلاقته بالعملية التخيلية فسوف نعالجه في السياق اللاحق من هذا الفصل .

٢ - الخيال والوهم

تؤذن دراسة الوهم وتحليل العلاقة بينه وبين الخيال ، بشيء غير قليل من الاضطراب والتداخل ، وذلك أن التخيل يعرف أحياناً بوصفه التوهم ، كما ينخل التوهم إلى العملية التخيلية برغم ما بينهما من فروق . ولم تخل المذاهب الفلسفية والنفسية من هذا اللبس والتداخل ، يدل على ذلك تحليل هذه المشكلة في تراث الثقافة اليونانية وفي تراث الثقافة العربية كما يمثلها الكندي وابن سينا وابن رشد . وقد نجت المذاهب المعاصرة في أوروبا من هذا المزج الذي يكشف عن تداخل الحدود .

يقول أرسطو في تحليل العملية التوهمية إنها غير الحس وغير التفكير . إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ليس بموجود بالحقيقة وليس بحس ، وذلك أن الحس إما كان في حد قوة وإما في حد فعل ، والتوهم ليس بأحد هذين على نحو ما يكون منا في النوم ، وأيضا الحس أبداً غير مفقود وليس التوهم كذلك ، ومن ذلك أيضا أن الحواس أبداً صادقة وأن أكثر التوهم كذب .

فالتوهم إذاً حركة لا يمكنها أن تخلو من الحس فلا تكون فما لاحس له ، والحس صادق فيما كان خاصاً له وقل ما فيه من الكذب ، وإنما يجوز أن يغلط فيكذب إذا عرض له عارض ، والعقل متى ماتفكر كان مضطراً مع فكرته إلى التوهم وذلك أن التوهم طائفة من المحسوس .

ويقول ابن رشد في الحاس والمحسوس ملخصاً رأي أرسطو إن المحسوس إذا غاب ، غابت صورته عن الحس المشترك ، وبقيت الصورة المتخيلة متوهمة . أما الحيوان فإنه يفر بالطبع من المؤذي وإن لم يحسه بعد ، وليس لهذه القوة في الحيوان اسم ، وهي التي يسميها ابن سينا بالوهمية (٧٠)

يؤذن تعريف أرسطو بمحد الوهم على هيئة السلب . أنه ليس بسبيل الإدراك الحس وليس بسبيل التمثيل والفهم ، وهذا يعني أن الصورة المتوهمة لاحسية ولا تمثلية . إن الأساس الذي يدعم هذا التعريف السالب للتوهم قائم على تحديد موضوع الإحساس وموضوع الفهم ، أما موضوعات الإحساس فهي

المُحسَّات بوصفها حاضرة للإدراك ، وأما الفهم فهو موضوعه ماثل في الحقيقة التي نتصورها في فعل التذهن ونعبر عنها من حيث التطابق بين الأشياء والتصورات وفي الوضعين كليهما : في العيان وفي التصور ، نلوذ بشيء مانرجع إليه وننسبه إلى نسق من الصور ، وليس الوهم في حد أحدهما ، لأن موضوعه لا ينتمي إلى سياق المحسوس ولا إلى سياق المعقول .

إن التوهم مشروط بالإحساس ، يدل على هذه المشروطة قول أرسطو إنه حركة لا تخلو من الحس ولا تكون فيما لاحس له ، وقد فهم ابن سينا من ذلك أن التوهم موجود في الحيوان من جهة ماهو حاس ، وأنه بواسطة هذه القوة يلوذ بالهرب مما يعرض له من أخطار . وهكذا وضع أرسطو التوهم في سياق عملية نفسية ليس لها رصيد إدراكي أو تصوري ، وقوله إن الحس غير مفقود يؤذن بأن التوهم تارة وتارة ، وحكمه على الخواس بالصدق إلا أن يعرض عارض ، دليل على أن التوهم ينحل أكثره إلى كذب ، ربما قصد به اللا تطابق . وتبدو العملية التخيلية مقحمة في التوهم من وجهة النظر الأرسطية ، يدل على ذلك قوله إن التوهم حال يتخيل لنا فيها شيء ، وقول ابن رشد في تلخيصه وبقيت الصورة المتخيلة متوهمة .

وفي كلام أرسطو أمران ينبغي أن ننبه إليهما ، الأول أن كذب التوهم لا يعني أنه غير ذي موضوع ، فلكل عملية نفسية محتواها ورصيدها ، والثاني أن توهم الصورة المتخيلة يمكن أن يفضي إلى عملية عكسية نتخيل فيها صورا نتوهمها توهمها . إن هذا التصور من شأنه أن يجعل الصور تتداخل في حين أننا نبغى أن تمايز بحيث توضع كل صورة في أفقها الذي فيه تتجلى وتظهر .

ولم يكن غريبا أن يبدو هذا الموضوع في تراث الثقافة العربية التي كانت تحتذى في كثير من المشكلات ثقافة اليونان ، مضطربا أشد مايكون الاضطراب ، ملتبساً أكثر مايكون الالتباس ، يدل على ذلك قول الكندي في الرسائل الفلسفية «إن التوهم هو الفتطاسيا ، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ، ويقال الفتطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها» .^(٧١)

ويذهب بعض الدارسين إلى أن المترجمين من السريان قد ترددوا في مفهوم الفنتاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيل ، فبينما يؤثر إسحق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة ، يفضل قسطا بن لوقا كلمة التخيل . وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على اللبس والاضطراب .

«إن التخيل بمعنى التوهم والتمثل له شواهد من الاستعمال اللغوي في النصف الأول من القرن الثالث وخاصة عند المعتزلة ومن تأثر بهم أمثال ابن قتيبة أو ابن المعتز ، وقد كانت الكلمة تستخدم للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي تدرج تحت سيكولوجية الإدراك ، ذلك لأن الكلمة كانت تستخدم للإشارة إلى عمليات التوهم وما يتصل بها من تشكّل الأوهام الكاذبة في النفس بفعل مخادعة الأشخاص أو بتأثير الخوف أو المرض أو ما أشبهه» (٧٢)

ومذهب ابن سينا في الإشارات والتنبيهات أن التوهم مخصوص بإدراك المعاني غير المحسوسة من الكيفيات والإضافات ، مخصوصة بالشئ الجزئي الموجود في المادة لا يشاركها فيها غيره ، ويقول أيضا في الإشارات إن كثرة تصرفات النفس في الخيالات الحسية وفي المثل المعنوية اللتين في الصورة والذاكرة باستخدام القوة الوهمية والمفكرة ، تكسب النفس استعداداً نحو قبول مجردتها عن الجوهر المفارق لمناسبة ما بينها (٧٣)

وكما حدد ابن سينا للقوة المدركة والقوة المتخيلة والقوة المتذكّرة تجاوزاً إلى دماغية متابعاً في ذلك نظرية التوازي والتصور الخاص برد كل قوة نفسية إلى نشاط فسيولوجي ، نجده يجرى على نفس السنين فيما يتعلق بالقوة الوهمية إذ يرى أنها مرتبة في نهاية التجويف الأوسط من الدماغ ، وأن من وظائف إدراك المعاني غير المحسوسة الموجودة في المحسوسات الجزئية ، كالقوة الموجودة في الشاة التي تدرك من الذئب معنى لا يدركه الحس ولا يؤديه .

ومذهبه أن الوهم يقف بوساطة الإلهامات والغرائز على المعاني النافعة أو الضارة الموجودة في المحسوسات ، وهو يجعل الوهم القوة التي تنتمي إليها الغرائز .

ومن وظائف الوهم عنده أنه مصدر جميع الأحكام والاعتقادات التي لا يجزم العقل بصحتها ، وإنما يسلم الإنسان بها على سبيل التوهم والتخيل ، وهو

يجعل الوهم القوة التي تنتمي إليها الغرائز .

ومن وظائف الوهم عنده إنه مصدر جميع الاحكام والاعتقادات التي يجزم العقل بصحتها ، وإنما يسلم الإنسان بها على سبيل التوهم والتخيل . وهو يتابع أرسطو في أن من الوهميات ما يكذب ومنها ما يجري مجرى الصدق (٧٤)

على هذا النحو اختلط الوهم بالخيال ، وتداخلت أنساق الصور بضرب من الاستبدال . والحق أن ابن سينا مسئول عن هذا اللبس الذي ظل مسيطراً على مبحث الخيال ، وهي مسئولية يشركه فيها الكندي وبعض النقلة من السريان وطائفة من المعتزلة .

وفي كلام ابن سينا شبه منها أنه جعل الوهم مختصاً بإدراك المعاني غير المحسوسة ، فلا ضرورة لاحترازه بقوله « المعاني غير المحسوسة » لأن المعنى يجرده التصور من المحسوسات ، والمعنى ليس بسبيل الحسى ، فإذا كان المحسوس ينطوى على معنى ، فإن هذا الأخير يجرده التصور ، أما المحسوس نفسه فسيبيله الإدراك أو العيان ، ومعلوم من مذهب كانت أن العيان أسبق من التصور .

وقول ابن سينا إن النفس تتصرف في الخيالات باستخدام القوة الوهمية ، شبيه بقول أرسطو وتبقى الصورة المتخيلة متوهمة ، وقد سبق أن أشرنا إلى إمكانية العكس بحيث يقال ، توهم الصورة المتخيلة ، وفي المقولتين الصورة هي الرابطة بين التوهم والتخيل .

والشبهة هنا أن ابن سينا يعطى الرابطة معنى مزدوجاً ، فهو يشرب الصورة المتخيلة معنى التوهم ، ويشرب المتوهمة معنى التخيل ، وأما مذهبه في أن الغرائز تنتمي إلى الوهم ، فمجانبة للحقيقة ، ذلك أن الغرائز إنما تعزى إلى ماهو فطرى لا كسب فيه ، وليس الوهم بسبيل الفطرة والطبيعة المركزة .

وقد صحح النقاد الغربيون مسار الخيال وميزوا بينه وبين الوهم متأثرين في ذلك بمذاهب فلسفية وأخرى نفسية ، وبرغم هذا التعديل ظل الالتباس بين الخيال والوهم مسيطراً حتى وقت متأخر . يقول وعزوت وكليث بروكس إن الدراسة السيميائية Semantic study لمصطلحي الخيال والوهم تدل على أنها

كثيرا ما استعملا بضرب من الترادف المشوب بالغموض منذ القرن السابع عشر حتى قيام الحركة الرومانتيكية ، ومع ذلك فقد أخذ الخيال ينفصل عن الوهم بحيث اتخذ شكله المستقر في انطباعات الحس وبقائها في الذاكرة .

وفي سياق عقلانية القرن السابع عشر ، انحلت مكانة الوهم ، واستقل عنه الخيال متحولاً إلى وضع جديد في إستطيقاً المذهب الحسى Sensationalist aesthetic وفي القرن الثامن عشر تحددت الفوارق بين الوهم والخيال ، وأخذ الخيال يتحرك من خلال نظرية التداعى في مراحلها المختلفة .

ويذكر المؤلفان في هذا الصدد رأى وزدورث ، وهو الذى اقتنئى فيه مذهب ولیم تیلور؛ كما يشيران إلى ماوجه تشارلز لامب من نقد لآراء تیلور . لقد ظهر عند وردزورث تمييز بين الخيال والوهم ذكره في مجموع قصائده الغنائية Lyrical ballads طبعة سنة ١٨٠٠ ، وقد آل هذا التمييز عنده إلى أن الخيال تأثرات انطباعية ناجمة عن عناصر بسيطة ، أما الوهم فإنه ماثيره التخيلات المتراكمة ، وما ينطوى عليه الموقف من تنوعات مباغته .

لقد كان وردزورث يتابع ما كتب ولیم تیلور سنة ١٨١٣ إذ قال إن هناك تناسباً بين الخيال وبين القدرة على نسخ انطباعات الحس بدقة ووضوح ، والخيال هو القدرة التي تصور داخل العقل ظواهر الإحساس phenomena of sensation . إن مالمدى الإنسان من وهم يتناسب مع قدرته على استرجاع الصور الداخلية وربطها ليكمل التصورات المثالية للموضوعات غير الحاضرة Ideal representations of absent objects وبينما يبدو الخيال قدرة على التصوير والوصف ، يبدو الوهم قدرة على الاسترجاع والربط ، وبينما يتكون الخيال بواسطة ملاحظات سقيمة ، يتكون الوهم بواسطة فعالية إرادية Voluntary activity تغير المشهد كله وتبدله في العقل . وقد عارض تشارلز لامب رأى تیلور إذ ذهب إلى أن الخيال يدمج ويوحد ويشكل ويخلق . (٧٥)

ويعد كولوبيدج Samuel T. Coleridge من بين الرومانتيكيين أحرصهم على إزالة هذا اللبس ، ذلك أنه في ملاحظاته النقدية فصل الخيال عن الوهم ،

وانخذ موقفاً مناقضاً لتبلور ، فهذا الأخير رفع مكانة الوهم فوق الخيال ، وعزا للأول ما كان ينبغي أن يتسبب للثاني . أما كولريديج فقد اعتمد في التمييز بينهما على التفرقة بين قدرة تشيع الجدة ، وأخرى تتقبل الأشياء الجاهزة ، بين ما يمزج ويركب ، وما يخلط ويجاور .

إن كل مافي الوهم يثول إلى نوع من الاستقرار والتحدد . إنه حالة من حالات الذاكرة تجررت من نسق الزمان والمكان ، وهو يستقبل مواد الذاكرة جاهزة بواسطة قانون التداعى Law of associations (٧٦) .

على هذا النحو يضع كولريديج الوهم في مستوى أعلى من الإدراك والتذكر . الخالصين ، وفي مستوى أدنى من الخيال ، والوهم في هذا السياق يركب أطرأ من مواد جاهزة بدلاً من أن ينفث الجدة في الأشياء .

إنه يجاور بين الصور Juxtaposes images ولا يدمجها في وحدة ، وهذا شبه ما ينتجه الوهم بالأخلاط التي تبقى الأجزاء فيها منفصلة . برغم تقاربها ، تماماً ما يبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوي الذي تفقد فيه الأجزاء هوياتها . المنفصلة من أجل أن تنصهر في جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها . (٧٧)

إن موضوع الوهم هو الشيء . المتوهم كما أن موضوع الخيال هو الشيء المتخيل ، ولا يتأتى أن يكون الموضوع متوهماً متخيلاً في لحظة واحدة . والملاحظ أن الفلسفة وعلم النفس تناولا مشكلة الوهم من مستويين مختلفين ، تناولت الفلسفة المشكلة في سياق تحليلها للحقيقة ، وتناولها التحليل النفسي في سياق خاص بالأعراض الباثولوجية ، ويبدو هذا التحديد ضرورة تملها فكرة المستويات التي تظهر في آفاقها الأشياء للشعور .

يقولون إن الوهم انطباع مدرك غير مطابق للواقع ، ولكن الخيال أيضاً لا يعبر عن الأشياء تعبيراً مطابقاً ، وهكذا يبدو اللاتطابق هو الفكرة الموجهة في تحليل الوهم والخيال ، وهي فكرة مستنبطة في تربة التصورات الفلسفية للحقيقة منذ عرفها أرسطو بأنها مكافأة التصورات للأشياء ، وهو تعريف تحول عند توماس الأكوينى إلى القول بالتطابق بين العقل والأشياء .

ولكن إذا كان موضوع التوهم بمثابة موضوع التخيل من حيث اللاتطابق ، أفلا يجوز لنا أن نتصور نتاج التخيل والتوهم بوصفه متطابقاً مع نفسه ؟ هذا السؤال يضعنا مباشرة في صميم السلب متمثلاً في اللاحقية واللاتطابق بحيث يمكن أن يقال إن موضوعات التوهم والتخيل وإن كشفت عن اللاتطابق ، فإنها تطابق سياق الشعور وهو يتوهم أو يتخيل ، وهكذا ينحل اللاتطابق إلى تطابق وتثول اللاحقية إلى حقيقة .

وبعبارة أخرى نقول إن الشعور وهو يتخيل أو يتوهم ، يضع حقيقة اللاحقية ويرسي تطابق اللاتطابق ، ويكفل لنا هذا الوضع تأسيس منطق خاص بهذه الفعاليات الذاتية وإن يكن منطقاً يتجاوز المقولات المشهورة إلى مبادئ أخرى محايثة لا تنبثق إلا من هذه القوى وهي تمارس نشاطها .

ولقد عني التحليل السيكلوجي بدراسة التوهم في إطار باثولوجي يدور على القوييات وضروب العصاب والأعراض المستيرية ، مما يؤذن بأننا نصادفه في حالات البارانويا والهيوكوندريا والإيروتومانيا ، ففي البارانويا يتوهم المريض أنه موضوع مستهدف للاضطهاد ، وغالباً ما يبدو هذا الوهم مصحوباً بأعراض الهذيان ، وفي الهيوكوندريا يتوهم الشخص أنه مريض أما الإيروتومانيا فعرض باثولوجي يؤذن بهوهم هذيانى يدفع المريض إلى الاعتقاد بأنه موضوع حب زائد من شخصية مرموقة .

هذه القوييات وغيرها من أعراض الهلوسة والهستريا تعلن عن الطابع المرضى للتوهم .

أما الدراسات النقدية فقد ألحت متأثرة بالتحليل الفلسفي على مانعته كولويدج بتعطيل التشكك بمحض الإرادة بوصفه سمة مميزة للتوهم .
الخيال :

« حاشية على التركيب الجدلي للظاهرة »

وبعد ، فإن السياق يؤذن بمحاولة أن نفهم بنية النشاط التخيلي متجلباً في نظام من العلاقات التي تستقطب الإدراك والتذكر والتوهم .

والحق أن « الصورة » حد جامع وجذر مشترك ورصيد تلتقي عنده هذه :
 الفعاليات التي ينطوى عليها الشعور ، ومادام الأمر كذلك فإن لنا أن نسائل
 أنفسنا : ما المقصود بالصورة بشكل عام ؟ وما ماهيتها مأخوذة في حد كل نسق
 من هذه الأنساق ؟ وما الذي يمكن أن تزودنا به الدراسة السيمانتية في تحليل
 مستويات الدلالة للصورة ؟ وما معنى التحديد الظاهراتي لها بأنها دائماً صورة -
 ل - ؟ وهل تنحل في نهاية الأمر إلى مجرد نسخة أو نظام من العلامات ؟

إننا نطلق هذه الكلمة ونصرفها إلى مستويات من الدلالة مختلفة ،
 فالصورة قد تعني اللوحة المرسومة أو اللقطة الفوتوغرافية ، وقد تعني هذا الذي
 ينعكس على الأسطح الشفيفة كالماء الصافي والمرايا المصقولة وما أشبه ، وقد
 تنصرف دلالتها إلى ما يترأى لنا في الأحلام نوماً أو يقظة ، وللصورة في كل هذه
 الدلالات اقتضاء . إنها تتطلب أصلاً راسخاً في الواقع يبدى نفسه بوصفه حقيقة
 تعد الصورة بالنسبة إليها نسخة وشيئاً غير أصيل إن طابق الواقع مرة فلن يطابقه
 مرات .

الصورة على هذا النحو أقل من الواقع ، إنها مجرد نسخة يتدهور فيها
 الأصل الذي نقيس عليه ، وهو آخذ في الشحوب والاضطراب والتحلل .
 ويؤذن هذا الفهم بوضع الواقع أو الحقيقة وضع الشيء الإيجابي الأصيل ، بحيث
 تبدو الصورة الكيان السلبي اللاحق ، وهو كيان لا يستحق أن نعتي به وأن نوليّه
 كبير اهتمام مادامنا نملك المعطى الواقعي في إيجابيته وأصالته ، وتطلق الصورة
 ويراد بها أن تدل على المثال بوصفه بنية ماهوية قبلية كما هو الحال عند أفلاطون
 ولدى الأفلوطينيين المحدثين . والصورة بهذه الدلالة ، سواء شاركت المحسوسا فيها
 أو لم تشارك ، تحتل وضعاً يقابل الوضع الأول ، فالصورة هنا هي الأصل
 الإيجابي والبنية الماهوية السابقة ، أما الأشياء فإنها نسخ محاكية للصور ، وبينما
 تتغير الأشياء وتتحول في تيار الصيرورة تبقى الصور دائماً ثابتة لا يعثرها أى تغير أو
 نقصان .

وقد تطلق الكلمة ويقصد بها صورة الفكر أو العبارة من حيث هي صورة
 لغوية ، وهذا هو استعمال أرسطو لها ، وقد قيض لهذه الدلالة أن تمتد وتؤثر في

إشكالية المعرفة وإشكالية الحقيقة والصورة على هذا النحو فكرة تتطابق مع الأشياء من جهة ، وتتطابق مع العبارة من جهة أخرى . لقد فحص المنهج الظاهراتى ماتشير إليه هذه الدلالات ، ولايسعنا إلا أن نأخذ بهذا النقد الفينومينولوجى الذى سبق أن وجهه هوسرل وأشارنا إليه فى موضعه .

إن لدينا باستثناء الإدراك ثلاث صور لكل منها تجل وسياق . وإنما استثنينا الإدراك لأننا على حد تعبير هوسرل فى حضرة مدرك عيني معطى للشعور بلحمة وعظمة ، فلا ضرورة لأن نستبدل به نظاماً من الصور والعلامات . ولا ضرورة كذلك للانطباعية الرواقية التى راغت كما تروغ المادية الساذجة إلى تأسيس سيكولوجية الإدراك على ضرب من النسخ الآلى .

وتتول هذه الصور الثلاث إلى : الصورة من حيث هى تخيل (الصورة - الخيال) والصورة باعتبارها تذكرا (الصورة - الذكرى) ، وأخيرا الصورة بوصفها توها (الصورة - الوهم) ، ولكل صورة على هذا النحو أفق تتجلى فى سمته بحيث لا تحتل آفاق التجلى . وينبغى أن نستبعد بدياً كون الصورة فى هذه الأنساق مجرد مجموعة من الانطباعات التى تفسر بالإحالة على الترابط والاقترانات الشرطية . إنها ليست نسخة سالبة لوقائع إيجابية سابقة ، فكل صورة من هذه الصور واقعية بالقدر الذى تنتمى به إلى بنية الشعور وهو يتخيل أو يتذكر أو يتوهم ، مما يعنى أننا لانتلمس للصورة معياراً خارجياً ثابتاً ، وإنما نتفهمها جوانباً بضرب من المباطنة بحيث ننمى عنها كل ما من شأنه أن يظهر الشعور فى وضع استقبال آلى ، والصورة فى هذه الأنساق ذات كيان نفسى يحيل على الشعور وهو يتفتح صوب الوجود ، ويحتضنه ولكنه لا يستنفده بحال . إن الصورة رابطة بين الشعور والموضوع ، لكنها لا تنتمى إلى الشعور وحده ولا إلى الموضوع وحده . وإنما تنتمى إليهما معاً ، ومعنى هذا الانتهاء أن الصورة تتأسس فى التضاييف ، فلا الموضوع وحده يثيرها ، ولا الشعور بمفرده يكونها .

ومن الملاحظ أن الصورة فى الأنساق الثلاثة مشروطة بغياب الموضوع ، فما معنى هذا الغياب ؟ وهل تتكشف الصورة بوصفها بديلاً عن الغائب ؟ إننا نعلم من أنطولوجيا هيدجر أن الوجود يتفتح ويظهر بوصفه انكشافاً واحتجاباً ،

ويتجلى في الغياب والتعجب تجليه في الظهور والالتعجب ، ومن ثم يعد الغياب مظهراً للتجلى تماماً كالحضور .

إن الصورة التي تتجلى في أفق من هذه الآفاق ليست مجرد بديل عن الموضوع الغائب ، وليست كذلك ضرباً يسيراً من الاسترجاع . فالاسترجاع والاستبدال كلاهما يعنيان أننا بصدد - ما يحل محل - ، و - ما هو بديل عن - . والصورة على هذا النحو أضعف من المدرك وأوهن ، وإن قلباً لتصوير هوبز ليدل على أن الصور ليست تحللاً بقدر ما هي تخليق يضاف بين موضوعات الإدراك في لحظة شعورية لها طابعها الفريد .

وإذا كنا ندرك موضوعات الحس كما هي معطاة ، فليس الأمر كذلك في الصور ، فالموضوع في الأنساق الشعورية الثلاثة ليس كما يظهر لنا في الواقع . إنه ضمن نسيج لا يطرح أمامنا منظوراً واحداً بقدر ما يهينا كثرة من المساقط التي تتيح للموضوع مرونة يتغير في سياقها النظام المعتاد للعلاقات . إن الإدراك ذاته كما بين النقد الفينومينولوجي لا يعطينا المدركات على نحو نهائي ، فالموضوع المدرك - على حد تعبير ميرلوبونتي - معطى بوصفه المحصلة اللامتناهية لسلسلة غير محددة من المناظير التي يعد الموضوع حاضراً في كل منها ولا واحد من بينها يستنفده .

صحيح أن الخيال كما بنيت المثالية النقدية وسط بين الحساسة والفهم ، وأن التذكر يقتضى أن تكون للتجربة الحاضرة علاقة بأخرى ماضية ، ويتيح هذا التصور الربط بين الخيال والذاكرة ، ويضع الإدراك الحسى أو العيان شرطاً لها ، لأن الصورة متخيلة أو متذكرة مشتقة من المحسوس .

إن الموضوع الحاضر أمامنا كفاحاً في الإدراك ، يبدو ونحن نتخيل أو نتذكر متنسباً إلى ما تحقق واكتمل ، وهذا الاعتبار يستند فعلاً للتخيل والتذكر إلى حاضر يلاشى حاضر الإدراك . إننى أدرك الآن وجهها لوجه هذه المراعى المعشبة وجداول الماء الصافى ، والحملان التي ترتع مغتبطة بين الأشجار ، ولكنى بمجرد أن أتخيل أو أتذكر ، يبدو الموضوع حاضراً وغائباً في آن واحد ، إنه حاضر في محايطة الشعور متخيلاً أو متذكراً ، غائب عن الإدراك الحسى . إنه لا ينتسب إلى

ماض متصلب ، انطوى وغلقت ذؤنه المتأفد ، ولكن إلى ماض يتمدد ويستشرف أفق الحاضر .

صحيح أن ماضى يأخذ وضع غياب ، ولكننا من خلال الحاضر الذى يجرى فيه تذكرنا أو تخيلنا ، نستحوذ على الماضى لأبوصفه مطلقاً وإنما باعتباره ماضياً لحاضرى الشخصى . إن صور الذاكرة ليست مجرد تمثّل واسترجاع لما سبق أن أدركناه من قبل ، لأنها لو كانت كذلك لأشبهت التسجيلات الصوتية والمرئية . إننا نلاحظ فى هذه الصور كيف أنها تدخل فى متغيرات يجرى عليها الشعور حذفاً هنا وإضافة هناك ، بحيث لا تطابق حرفياً ماسبق أن أدركناه ، وهذه هى الخاصية الدينامية للتذكر .

وليست صور الخيال أوهن من المدرك الحسى دائماً ، لأن هذا الأخير قد يبدو فى بعض الأحوال شاحباً مضطرباً غير محدد الملامح ، وقد تبدو الصورة التى نتخيلها أكثر تحديداً وأشد وضوحاً .

إن الفرق الجوهرى بين صور الخيال وصور الذاكرة ، أن هذه الأخيرة تمسكها مقولتا التوالى فى الزمان والتتالى فى المكان ، أما صور الخيال فتنتوى على تحطيم قصدى لهذه الكيانات إذ الخيال تحقق للإرادة وللحرية . إننا عندما نتخيل نبصر بالموضوع من منظور يجاوز مبدأ العلة الكافية فنكون عندئذ على أقصى درجة من الحرية .

وقد أكدت المثالية على هذه الحرية التى يتيحها الخيال ، يدل على ذلك ماذهب إليه شوبنهاور Schopenhauer فى مؤلفه «العالم إرادة وتمثلاً» ملائماً بين هذه الفكرة وفكرة تحطيم الفردية من حيث يساعد عليها الخيال الذى جعله شوبنهاور شرطاً للعبقرية وضرورة للعبقرى «لكى يرى فى الأشياء لاما وضعته الطبيعة فيها ولكن ماأرادت أن تحققة منها ، وبذلك ييسط الخيال دائرة المنظور أمام العبقرية فيجعلها تمتد عبر الأشياء التى تقوم أمام ناظره والخيال هو الأداة التى تساعد الفرد على التحرر من مبدأ الفردية ، وذلك لأنه تحرر من الزمان والمكان والعلية بوصفها الأشكال التى تؤلف مبدأ الفردية والخيال هو الذى يمكن العبقرى من أن يرى فى الأشياء الفردية ماهو عام» . (٧٨)

إن رؤية ماهو كلى ، والانعقاد من الزمان والمكان ومبدأ العلل الكافية ، لا يستلزم بالضرورة القضاء على الفردية وتحطيمها . وهذه النتيجة غير المتضمنة في مقدمتها إنما سبق إليها شوبنهاور بدافع من مزاجه التشاؤمي الذي أثرت فيه الفلسفة الهندية . وربما كانت مقولته معكوسة إذا ما تصورنا الخيال إثراءً للفردية ، فالحرية التي يتيحها فعل الخيال ليست تحطيماً لمبدأ الفردية بقدر ما هي تأكيد وتشبث بهذه الحرية التي لا يمكنها إلا أن تكون حرة ، وبذلك لا تختل ولا تناقض طبيعتها الجوهرية .

إن الشعور في سياق هذه العمليات ليجرى تعديلاً على الواقع المدرك ، وهو في كل نسق منها يفرز الصورة ، ولكن على أي نحو يتم هذا الإفراز؟ إن الشعور لا يفرز الصور كما تفرز العصارات الهاضمة التي تتم وفق نظام آلي ولا إرادي . ذلك أنه يفرزها وفق الإرادة والحرية ، متجاوزاً في إفرازها علاقات الزمان والمكان . هذا عن صور الخيال وصور الوهم أما صور الذاكرة فقد تبين أنها محكومة بالتوالي والتتالي ولئن كان فشته قد ذهب في مثاليته الكانتية إلى أن في الخيال قدرة هائلة على أن تتصور الأنا خلاف نفسها ، «لقد ذهب إيوجين منكوفسكي Eugene Minkowski في إطار الفلسفة الظاهرية إلى فكرة أخرى تدور على تخيل الإنسان نفسه imagining oneself من حيث يرجع هذا التخيل إلى الأنا ، وبهذا العود تتكشف الخاصية الشخصية في الخيال» . (٧٩)

لقد اتجه منكوفسكي من خلال الكشف عن الطابع الشخصي في الخيال إلى التمييز بين الذاتي Sybjective بوصفه في مقابل الموضوعي ، والفردى individual بوصفه في مقابل الاجتماعي ، أما الشخصي personal فتميز بواسطة السلب negation إذ إن مقابله هو اللاشخصي .

إن الشخصي ليعلم عن نفسه على هذا النحو بوصفه أساساً من أساس وجودنا ، إنه برغم انفصاله عن الحياة اليومية ينيها ويولج نفسه فيها بعمق ، وعلى هذا النحو يعلن عن نفسه بوصفه قيمة دونما إشارة لأى معيار ، والشخصي يحتفظ دائماً بطزاجته وحيويته وأصالته ، وإذ يشير الفردى والذاتى إلى ضرب من

الوجود ، يشير الشخصي إلى نوع من الصبرورة .(٨١)

ويتكشف منهج منكوفسكى عن عود أصيل إلى البرجسونية ، وذلك أنه يجعل السورة الخالقة فكرة أصيلة تحكم ماتتهى إليه من تصورات خاصة بإنشاء علاقات بين الشخصية وفعل التخيل والصبرورة ، وهذه السورة عنده هي التى تكفل للخيال المبدع ما يحقق من جدة ، إن تخيل الإنسان نفسه - على حد تعبيره - مبنى دائما على نموذج السورة الخالقة Creative ، ويتمثل فعل الخلق فى هذه الجدة التى ينبغى التمييز فيها بين معنيين مختلفين ، الجدة بمعنى المجهول وغير المعلوم ، والجدة بمعنى الصبرورة ، وتعنى الجدة فى المستوى الأول ، هذا الذى لم يوجد بعد ، ولكننا نتعرف عليه بما هو كذلك بعد أن نقارنه بالماضى ، أما الجدة بالمعنى الثانى من حيث هى متأصلة فى الصبرورة ، فإنها تتضمن نفسها بما هى كذلك ، وتضمن الحياة المؤبسة عليها كما تتمثل فيها هو بدائى وحركى ، وفيها هو طازج وحيوى . ويميز منكوفسكى بين ضربين من الخيال ، الأول إبداعى Creative imagination ، والثانى استنساخى أو استرجاعى reproductive وهو تمييز يطرحه فى إطار الفرق بين الخلق والابتكار ، والأمر بعد ذلك أمر انخراط فى السورة أو ابتعاد عنها ، على هذا النحو نجد أنفسنا فى سياق برجسونى تماماً ، بيد أن الإضافة الخصبة عند منكوفسكى ، وهى إضافة جديدة بالتقدير ، إنما تتكشف من خلال تأمل ظاهراتى لما يسميه بميكائزم الروغان والتملص evasion من الحيش هو بنية جوهرية لفعل التخيل ..

وبواسطة هذا الروغان يحملنا الخيال على جناحيه فنخلق بعيداً ، ومهددنا بخاطر مائل فى أن نفقد رؤيتنا للحقيقة والواقع ، ويتساءل منكوفسكى كيف يمكن أن تكون الحياة لرواننا بغير خيال ، وبغير اندفاعات من هذه الطبيعة . هى فى حقيقتها استرخاء روحى فى الأعلى ؟

وإذا كان الواقع يند عنا أحياناً ، فإننا إنما نرواغه وتملص منه فترة من الزمن ، وما هو حقيقى وواقعى لن ينجنى من أجل ذلك ، إنه يجد نفسه فى اللا حقيقى واللاواقعى ، ولاتلبث الحركة التى تكونها العلاقة بين الواقع واللاواقع ، أن تعيد تأسيس الموقف ، وأن تنشئ التوازن لاف شكله الإستاتيكنى ، وإنما

تجده وفق مافى الحياة من تدفق وتغير ، إنها تؤسس هذا التوازن فى شكل لاتوازن متوازن ، أو توازن و متوازن balanced unbalance or unbalanced balance فما هذه الحقيقة وما هذا الواقع الذى نرغب فى مراوغته والتخلص منه ؟ إنها على حد تعبير منكوفسكى الحقيقة الحثثنة ، وهذه بدورها ليست الحقيقة فى امتلائها وتغيرها وحركتها وتياراتها للصاعدة الهابطة . (٨١)

على هذا النحو قدم منكوفسكى تصوراً للخيال تتول عناصره الرئيسية إلى البرجسونية من ناحية والتحليل الفينومينولوجى من ناحية أخرى ، وتؤذن الإيهاب ببعض المذاهب المثالية بإمكانية أن نضع الخيال فى سياق بنيه من العلاقات والتصورات المتقابلة ، كشفا عن الخاصية الديالكتيكية فى الخيال ، وإثراء للجذبية التفكير الإنسانى .

لقد ألح منكوفسكى على مافى الخيال من طابع شخصى ، ولهذا التصور ما يناقضه عند شوبنهاور متمثلاً فى حرية الخيال التى يتجاوز بواسطتها الفردية ، ويحطمها متجها صوب ماهو عام ، وكأنه لا يريد أن يرى فى الأشياء تيار الصيرورة والتغير ، وإنما يطمح إلى رؤيتها من مستوى أزلتها وقد تحررت من الزمان والمكان والعلية .

ولئن رد منكوفسكى الطابع الشخصى إلى مقولة «الأنا أنجيل نفسى» ، لقد ذهب فشته من قبل إلى أن فعل الخيال إنما هو قدرة الأنا على أن تتصور خلاف نفسها أى - اللا أنا - باعتبار ما للأنا من فعل وماللا أنا من انفعال ، وكلاهما يعود على الأنا بوصفها فاعلة منفعة .

وهكذا ينحل التقابل باعتبار أن الشعور فى المقولتين عائد على ذاته ، إذ التخيل هو تفتح الشعور على ما يقتضى هذه الأنا التى تتخيل .

وهكذا نجد أنفسنا فى وحدة الذات - الموضوع من خلال عود الشعور على ذاته فى فعل التخيل ، ولكن هذا العود على الشعور ليس حداً نهائياً للتخيل وحده ، ذلك أنه يواجهنا فى مسالك أخرى للمعرفة والتأمل والتذكر ، وإنما تتجلى البنية الفينومينولوجية للخيال فيما أسماه منكوفسكى بالروغان ، إذ نخلق عوالمنا وفق إرادتنا ونلوذ بها متفلتين من الواقع ومبدأ البلب الكافية ، مما يؤذن بأن

التخيل يضعنا في صميم اللاواقع ، وعلى هذا النحو ينشئ الخيال العلاقة الجدلية بين الواقع الحشني الذي نتملص منه وبين اللاواقع الذي يمررنا لفترة من الزمن مما هو مألوف ومعتاد . إن هذا اللاواقع يؤكد واقعيته في هذا السلب ذاته ، إن الخيال يروغ بنا إلى اللاواقع من حيث هو نقي للواقعي فيولج نفسه تحفة في نسيج ما اعتدناه وألفناه . إن التخيل لينشئ واقعيته بما يتسق مع كونه لا يتأتى له أن يكون على غير ما هو عليه ، ويظهرنا على واقعية اللاواقع مأخوذة في حد الشعور وهو بتخيل .

ولقد آذن تحليل ظاهرة الخيال بتحول في المسار يتمثل في الانتقال من فعل التخيل إلى موضوعات الخيال ، ووصفها وصفا مباشراً وهذا ما نظفر به في أنطولوجية سارتر الظاهرانية وفي التحليلات النفسية التي قدمها باشلار Bachelard ، وهذا التحول ينتقل إلى جدلية الوجود والعدم . صحيح أن سارتر جعل فعل الخيال كاشفاً عن العدم كما تصورته الفلسفة الوجودية ، فالموضوع الخيالي يمثل في الذهن كونه غير موجود ، وهذا الموضوع لا يقوم في زمان معين أو مكان محدد مما يعني أن الموضوع الخيالي غير قائم في الوجود أي أنه عدم ، وأنا عندما نتخيل ندرك أن هناك عدماً يتخلل الوجود . ولكن سارتر لا يقول إن الموضوع الخيالي يكشف عن العدم فحسب ، فجرد التخيل فيه تقرير لحضور الموضوع ووجوده ، وعلى هذا النحو يبدو الموضوع الخيالي نسيجاً جامعاً بين الحضور والغياب ، بين الوجود والعدم من حيث يكونان الحوار الخلاق والحركة الدينامية المبدعة .

لقد أفاد سارتر من التصور القديم الذي حد موضوع الخيال بأنه هو نفسه موضوع الإدراك الحسي بشرط غيبته عن الحس ، وتصور النفس له بمعزل عن مقولات الفهم ، وهذا الغياب سلب يومي إلى ما يؤسسه وهو العدم الذي لم يعد في الوجودية باطلاً كالدائرة المربعة ، وإنما اكتسب شرعية وجود من نوع خاص ، وهو من ثم عدم موجود إن صح . هذا التعبير المتناقض الحدود . وهو أيضاً عدم تفرزه الذات وليس شيئاً خارجياً عنها .

أما باشلار فينبغي أن يكون التخيل إدراكاً عديمياً لغية الأشياء ، ولكنه

إدراك مباشر لجوهر الموجودات ، وفي هذا السياق يستبعد باشلار ربط الصورة بغياب الموجودات ، ذلك بأن كيان الصورة نفسى ، بينما يمد كيان الموضوعات الحقيقية جذوره فى الواقع الفعلى والموضوعى ، وليست إيجابية الصورة عند باشلار دليلاً على واقعيتها أو رسوخها فى عالم الفعل ، فهى فى الحقيقة لاتتعدى كونها فى هذا المقام حكم قيمة أو تأكيد موقف نظرى وخلقى^(٨٢) ويخلص باشلار من ذلك إلى معارضة سارتر والاختلاف معه حول غيبة الأشياء وتجلي الموضوع الخيالى كما لو لم يكن موجودا . وفى نفيه لغيبة الموضوع فى التخيل وتأكيده على أن الخيال يدرك جوهر الموجودات ، يحطم مفهوم الغيبة والاحتجاب كما طرحه يونج فى النماذج العليا ، وفرويد فى فكرة اللاشعور الفردى . إن الصورة عنده ليست تعبيراً مقنعاً عن الرغبات المكبوتة كما يرى فرويد ، وليست كذلك بحثاً عن النماذج الخيالية الأولية عند يونج ، ويبدو وتشبته بالعلاقة بين الخيال وحلم اليقظة نقداً لنظرية فرويد فى العلاقة بين الخيال ودينامية اللاشعور ، فحلم اليقظة ليس عملية استرخاء ، إنه على النقيض من ذلك يشد أوتار النفس ويلهب الحواس ، ويفجر طاقات الخيال الكامنة ، وهو فى جوهره تدفق لصيرورة وانبثاق لرؤية مستقبلية ، فكيف به لو أرجعناه لجدلية الكبت وإفراغه ، تلك التى تميز حلم التأم ، وهكذا يتعد الخيال فى ارتباطه بحلم اليقظة عن أغوار اللاشعور المعتمة ، ويصبح ظاهرة مباشرة تخيا فى مستوى السطح ، لاقتناعاً لغويا تلبسه الغريزة أو يخفى وراء الكبت^(٨٣) .

لقد أبدى سارتر فى كتابه « الوجود والعدم » إعجابه بمنهج باشلار وأشاد بتحليله النفسى للأشياء فى كتابه « الماء والأحلام » L'eau et les rêves ، ونوه باكتشافه للتخيل المادى ، ولكنه نقد هذا المنهج مصادراً على بحث باشلار وراء الأشياء ومادتها الهلامية أو الصلبة أو السائلة عن الصور التى نشزعها فيها . ويرر سارتر نقده بقوله « إن الإدراك كما بينا فى كتاب (الخيالى) لا شأن له بالتخيل ، إنه يستبعده بالدقة ، والتخيل يستبعد الإدراك ، فالإدراك ليس أبداً جمع صور مع إحساسات ، فهذه النظرية المنحدرة عن مذهب الترابطية ينبغى استبعادها نهائياً ، وتبعا لذلك فليس من مهمة التحليل النفسى البحث عن

الصور ، بل إيضاح المعاني التي تنتمي حقاً إلى الأشياء ويلوح أن الأستاذ باشلار أكثر جسارة ، وأنه يفضي بأعماق فكره حين يتكلم في محاضراته عن التحليل النفسي للنباتات أوحين يعنون أحد كتبه بعنوان «التحليل النفسي للنار» ، والأمر يتعلق في الواقع بتطبيق منهج الاكتناه الموضوعي» (٨٤).

على هذا النحو يميز سارتر في نقد الخيال المادى الذى يقول به باشلار ، بين الصورة والمعنى ، ويضع في مقابل ما انتهى إليه باشلار ، ما يسميه بمنهج الاكتناه الموضوعي إن الصورة والمعنى يثول كلاهما للشعور ، فهو الذى يفتح الصور في مادة الأشياء ، وهو الذى يقرر بالعلو ما تنطوى عليه الصورة من معنى .

إن سارتر لا يجادل في أن الوجود لذاته *Leetre pour soi* هو أساس الصورة والمعنى على سواء ، لكنه يؤكد ما أسماه باكتناه المعنى الموضوعي بدلاً من الاتجاه إلى تحليل الصور ، وهذا هو ما طبقه في تحليله الوافى للدابق *Visqueux* في كتاب الوجود والعدم . إنه يستبدل منهاجاً بآخر ، ويضع التحليل النفسي الوجودي ابتداء من الأنطولوجيا بدلاً عن المصادرات السيكلولوجية القبلية .

وفي هذا السياق يقول سارتر «إن التحليل النفسي يتعلق هنا بالأشياء نفسها لا بالناس ، ولهذا فإنى أستريب أكثر من الأستاذ باشلار عند هذا المستوى في اللجوء إلى التخيلات المادية للشعراء حتى لو كانوا لوتريامون أو رينبو أو بو ، صحيح أن من الشائق البحث عن «البهيمى» عند لوتريامون ، لكننا لو عدنا في هذا البحث إلى ماهو ذاتى فلن نصل إلى نتائج ذوات معنى حقاً إلا إذا عددنا لوتريامون بمثابة تفضيل أصلى محض للحيوانية ، وحددنا أولاً المعنى الموضوعي للحيوانية إن التحليل النفسي الوجودي للوتريامون يفترض أولاً اكتناهاً للمعنى الموضوعي للحيوان ، قد يقال إن المعنى يفترض الإنسان ، لكن الإنسان لما كان علواً فإنه يقرر ذا المعنى بواسطة انبثاقه نفسه » (٨٥).

وفيما يتعلق برفض المصادرات والتعميمات القبلية التي انتهى إليها التحليل النفسي يقرر سارتر أن باشلار لم يتخلص منها ، فهو يستند إلى أسلافه ، ويبدو أن مصادرة الغريزة الجنسية تسيطر على أبحاثه ، وفي أحيان أخرى تحال إلى الموت وإلى جروح الميلاد وإلى إرادة القوة ، وكل هذه التعميمات والمسلّمات القبلية

يرفضها سارتر ، مؤسسا مبدأ الرفض على أن الآتية قبل أن يمكن وصفها بأنها لبيدو أو إرادة قوة ، هي اختيار للوجود ، وهذا الاختيار معناه أن التحليل النفسى للأشياء ولماذتها ينبغى أن يعنى قبل كل شيء بالكيفية التى بها كل شيء هو الرمز الموضوعى للوجود وعلاقة الآتية بهذا الوجود (٨٦).

إن اكتناه المعنى الموضوعى يعنى تحليل الموضوع الخيالى واستبطان مايتطوى عليه من معنى يؤديه التخييل بواسطة مايركب من صور ، كما يعنى الإحالة على الآتية من حيث تفرضها طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ، إن هذه المعنى الموضوعى ماكان ليكتسب موضوعيته إلا فى مقابل الذات ، فال موضوع دائما موضوع لذات تتأمله وتعرفه وتتفعل به .

إن القول بالعلوفه اعتراف ضمنى بالإحالة ، ومعانى الأشياء لاتتجلى إلا شعور يقصدها ، وعلى هذا النحو لانفلت أبداً من الآتية . ولا يؤذن هذا الوضع بالهو وحديه وبأن وجود الشيء كونه مدركا ، ذلك أنه يعترف للأشياء بشرعية وجودها ، ويتمثل التعديل الذى تدخله الأنطولوجيا الظاهرانية على هذا النسق فى رفضها لفكرة الوجود فى ذاته ، وعدم إيمانها بأن الأشياء تحجب عنا كيانات لاندركها .

ولكن إذا حفرنا تحت عتبة الصور ، ألا يفضى بنا هذا الوضع إلى اكتناه المعانى الموضوعية من حيث هى رموز للوجود ولعلاقة الشعور به ؟ صحيح أن الأشياء موجودة بوصفها ظواهر ، لكن وجود الظاهرة يحيل على ظاهرة الوجود بوصفها اقتضاء أولانياً يسبق كل مصادرة أو تعميم قبلى . وسواء فسرنا الصور والأشياء بواسطة الليبدو أو النماذج أو الإرادة أو المقولات القبلية ، فسوف يظل الوجود دائما هو الأفق الأول والشامل الذى تتجلى فى سمته الأشياء والصور والمعانى والرموز .

لقد استبعد باشلار أن ترتبط صور الخيال بغياب الموجودات ، وأخذ بطرف واحد يتمثل فى أن صور الخيال تفتتح على موجودية الأشياء لاعلى غيبتها وعدمها ، فأدخل بموقفه خللاً على البنية الجدلية الخاصة بالخيال .

إن الإدراك والخيال يستبعد كل منهما الآخر ، ويتمثل الفرق النهائى بينهما

في أن الأشياء في الإدراك حاضرة كفاحاً ، أما في سياق التخيل فإنها تتكشف في وضع غياب ، وواضح أن هذا المعيار ضروري من أجل التمييز بينهما وبدونه يصبح الخيال والإدراك فعلاً واحداً . إننا عندما نتخيل نفرغ السلب على الأشياء بوصفها غائبة عن إدراكنا وإن تكن حاضرة في الخيال حضوراً من نوع آخر ، وهكذا يتجلى الموضوع الخيالي بوصفه غياباً يؤذن بحضور ، وعندما يتخلل الوجود .

وبعبارة أخرى إنني أنا المتخيل يفرز شعوري عدماً بعدم وينفي حضور الأشياء بقضها وقضيضها ، وربما تكون الأشياء حاضرة لشعور غير شعوري يأخذ وضع إدراك ، لكنني في اللحظة التي أنحيل فيها ، تتول الموضوعات إلى غياب هو في حقيقته ضرب من الوجود وتجل من تجلياته شأنه شأن الحضور ، وهكذا يؤسس الموضوع الخيالي بواسطة الأنا نقيضة الغياب والحضور وجدلية العدم والوجود .

على هذا النحو تبدو الظاهرة نفسها في نسق من العلاقة الجدلية بين الواقع واللاواقع ، بين الحضور والوجود ، بين الغياب والعدم ، بين ماهو شخصي وماهو كلي ، وفي هذا السياق نفسه تتكشف الصورة الخيالية ، إنها ليست أحادية التكوين ، صحيح أن الصورة في نهاية الأمر بنية تعبر عن علاقة الآتية بالعالم ، ولكن هذه البنية تنطوي على علاقاتها ، إنها مركب نفسي يختلف تماماً عن التصور وعن الموضوع المعطى للإدراك ، إنها تعبر بحق عن منطق الخيال الذي يدمج ويولج أكثر مما يصنف ويجاور .

إن الخيال فعل وإن لم يلتحم بالواقع ، وبواسطته يحقق الشعور أقصى درجة من الإرادة والحرية . إنه يعلن عن نفسه في مشافقة الشخصى والكلى ، وفي وضع الوحدة التركيبية للمظهر ، وهو الذى يؤلف بين الصور والمعانى .

إنه الحميرة التى تعجن منها الرموز ، واللغة التى يتكلم بها الأنبياء والحكماء والشعراء ، والكوة التى فتحتها الشعور على اللانهاية والتجليات التى لا تفتأ تتجدد فى كل آن ، وعلى هذا النحو تنتقل بالخيال إلى سياق أنطولوجية التجلى وهو ماسوف يفصله فى الباب الثانى .

الباب الثاني

الخيال - بين الإشراقية
والعرفانية الصوفية

الفصل الأول

الخيال في المذهب الإشراقي

تمثلت الإشراقية والعرفانية الصوفية الخيال بوصفه ضرباً من المعرفة . وفي هذين المذهبين تتألق فلسفة أفلاطون والأفلوطينية المحدثه ممتزجتين بطائفة من التصورات الإسلامية . ويكاد جهاز الرموز يكون واحداً ، وهى رموز أدارها الإشراقيون والعرفاء على التمثيل بالنور والشفافية والمرايا المتقابلة والانعكاس المتكرر إلى ما لا نهاية ، ولئن كان الرمز الأساسى عند السهروردى هو النور ، لقد بدا عند ابن عربى متمثلاً فى فكرة «التجلى» .

والحق أن الغزالى كان أسبق من السهروردى فى تقديم مذهب فلسفى إشراقى أهم جوانبه الجانب الانطولوجى الذى يشرح ماهية الوجود ، الأستمولوجى الذى يشرح ماهية المعرفة ، والسبكولوجى الذى يشرح ماهية النفس ، وإن كان الجانب الأول هو الغالب عليها ، وقد سبق الغزالى بكتابه «مشكاة الأنوار» فلاسفة الإشراق المتأخرين من أمثال السهروردى الحلبي وقطب الدين الشيرازى ، ومهد أمامهم الطريق إلى فلسفة إشراقية كاملة مفصلة .

صحيح أن الغزالى ميز فى المشكاة كما ميزت الحكمة الإيرانية القديمة والأفلاطونية الحديثة بين عالمى الأنوار والظلمات ، ولكنه لم يتخذ من هذا التمييز وسيلة إلى وضع مذهب ثنوى فى طبيعة الوجود كما هو الحال فى الفكر الإيراني القديم ، وكان الغزالى فى مذهبه الإشراق أكثر تأثراً بالأفلاطونية الحديثة التى ألم بها الفكر الإسلامى من خلال كتاب الربوبية المنسوب خطأ إلى أرسطو .^(٨٧)

وقد حصر الغزالي في كتاب المشكاة الأرواح في خمس مراتب ، تتمثل في الروح الحساس والروح الخيالي والروح العقلي والروح الفكري والروح القدسي النبوي ، وجعل هذه الأرواح بمثابة أنوار لأنها تظهر أصناف الموجودات ، وهي عنده مرتبة بعضها على بعض ، فالحسي هو الأول وهو كالوطئة والتمهيد للخيالي إذ لا يتصور الخيالي إلا موضوعاً بعده ، والفكري والعقلي يكونان بعدهما ، وبعد هذين القدسي النبوي الذي تظهر فيه لوائح الغيب . وفي بيان الروح الخيالي ذكر الغزالي أنه هو الذي يستثبت ما أورده الحواس ويحفظه مخزوناً عنده ليعرضه على الروح العقلي الذي فوقه عند الحاجة إليه .

وقد حدد للخيال خواص ثلاثاً : إحداها أنه من طينة العالم السفلي الكثيف ، لأن الشيء المتخيل ذو مقدار وشكل وجهات محصورة بخصومة ، وهو على نسبة من المتخيل من قرب أو بعد ، ومن شأن الكثيف الموصوف بأوصاف الجسم أن يحجب عن الأنوار العقلية المحضة التي تنزه عن الوصف بالجهات والمقادير والقرب والبعد .

الثانية أن هذا الخيال الكثيف إذا صفي ودقق وهذب وضبط ، صار موازياً للمعاني العقلية ومؤدياً لأنوارها ، غير حائل عن إشراق نورها منها .

الثالثة أن الخيال في بداية الأمر محتاج إليه جداً لتضبط به المعارف العقلية فلا تضطرب ولا تتزلزل ولا تنتشر انتشاراً يخرج عن الضبط ، فنعم المعين المثالات الخيالية للمعارف العقلية . (٨٨)

ولما كان الظهور معنى من معاني النور ، تكلم الغزالي عن الحجب والمحجوبين وجعلهم ثلاثة أقسام : محجوبون بمجرد الظلمة ، ومحجوبون بالنور المحض ، ومحجوبون بنور مقرون بظلمة . وإلى هذا الحجاب الأخير يرجع ما وقع فيه بعض المتكلمين من أغاليط وأوهام . وهم محجوبون ببعض الأنوار مقروناً بظلمة الخيال .

وهؤلاء جاوزوا الحس ، وأثبتوا وراء المحسوسات أمراً لكن لم يمكنهم مجاوزة الخيال وأخسهم رتبة المجسمة ثم أصناف الكرامية يأجمعهم ،

وأرفعهم درجة من نقي الجسمية وجميع عوارضها إلا الجهة المخصوصة بجهة فوق : لأن الذي لا ينسب إلى الجهات ولا يوصف بأنه خارج العالم ولا داخله لم يكن عندهم موجودا إذ لم يكن متخيلاً ولم يدركوا أن أول درجات المعقولات تجاوز النسبة إلى الجهات. (٨٩)

أما السهروردي الحلبي - وهو الذي نرى المذهب وأضاف إلى المصدر اليوناني المصدر الأبستاقى كما تمثل في الحكمة الإبرانية القديمة ، ومزج هذه المصادر بالتصورات الإسلامية - فقد وصف الخيال بأنه عالم المثل المعلقة وهو . بهذا الاعتبار عالم برزخى وسط بين المعقول والمحسوس ، ومرة تعكس عليها صور جميع الموجودات المعقول منها أو المحسوس ، وينطوى هذا العالم على مثل للأفراد ذات طبيعة غير مفارقة تماماً ، بل تجمع بين صفات المعقول وصفات المحسوس ، بينما المثل النورية ذات طبيعة معقولة خالصة ، وفي هذا السياق يقول السهروردي في «حكمة الإشراق» : والصور المعلقة ليست مثل أفلاطون فإن مثل أفلاطون نورية ثابتة ، وهذه مثل معلقة ، منها ظلمانية ومنها مستنيرة للسعداء. (٩٠)

إن الإدراك حسياً كان أو عقلياً لا يتم للإنسان بضرب من تجريد الصورة أو تعقلها وإنما يتم وفق إشراق حضوري تكون قوى النفس فيه كالمرايا التي تنعكس عليها الموضوعات التي توجد منتقشة في عالم آخر هو عالم الخيال أو المثل المعلقة ، مما يعنى أن لهذا العالم ضرورة أبستمولوجية مرتبطة بمذهب الإشراق فضلاً عن وظائفه الروحية الوجودية الأخرى .

وهذا العالم مستقر المتوسطين من السعداء والزهاد الذين قصرت همهم عن الوصول إلى الملكوت الأعلى ، أما النفوس المتألهة فتخطى هذا العالم البرزخى الأوسط . يقول السهروردي : وهم قد يتخلصون إلى عالم المثل المعلقة التي مظهرها بعض البرازخ العلوية ، ولها إيجاد المثل والقوة على ذلك ، ويذكر في «المطارحات» أن إخوان التجريد يقدرّون على إيجاد مثل قائمة بحسب الصور التي يرغبون فيها ، وأنهم في هذه الحالة يكونون في مقام «كن» . (٩١)

ويعلق الدكتور أوريان على هذه النصوص بقوله إن عالم المثل المعلقة مرتبة روحية في سلم الصعود والترقي التدريجي إلى نور الأنوار ، وهو البديل الإشرافي للمتوسطات الرياضية عند أفلاطون ، إذ الرياضيات تجمع بين صفات المعقول وصفات المحسوس ، ومن ثم فهي تصلح لأن تكون وسطاً أو معبراً من المحسوس إلى المعقول^(٩٢) وتعني عبارة المعلقة أن المثل ليست حالة في قوام مادي بل إن لها مظاهر تتجلى بها كما تظهر الصورة في المرآة ، وفي عالم المثل المعلقة نجد كل ما في العالم المحسوس من غنى وتنوع لكن بحالة لطيفة ، وهو عالم من الصور والظلال الدائمة المستقلة ، وهو عتبة للدخول عالم الملكوت^(٩٣).

ومما هو جدير بالملاحظة أن تصور الخيال بوصفه وسطاً وبرزخاً بين المحسوس والمعقول ، بين العيان والتصور ، يكاد يكون حداً جامعاً مشتركاً بين المشائين والعرفاء في تراث الثقافة العربية ، وبين هؤلاء والمثالية النقدية عند كانت والوضعية الروحية ممثلة في برجسون ، ويكاد مذهب الغزالي والسهروردي في أن الخيال مرتبة برزخية بين الروح الحساس والروح العقلي ، يتفق برغم اختلاف العبارة مع قول كانت إن الخيال وسط بين الحساسية والفهم ، ومذهب برجسون في أن الصورة وسط بين الامتداد الهندسي والشعور ، بين المادة والفكر .

وعن هذه الوسطية عبر الفكر الإسلامي مهيباً بلغة القرآن المتمثلة في كلمة البرزخ وما تثيره من دلالات لا نعدم أن نجدتها عند ابن سينا كما وجدناها لدى الإشرافيين والعرفاء . إن الوسط لا يكتسب خاصيته تلك إلا من جهة طرفين متقابلين بحيث لا يقبل الرد بشكل نهائي إلى واحد منهما ، وفيه نلتقي بدلالة التعليق التي أضفها السهروردي على المثل ، وهذا الوسط برغم تعليقه في سياق وضع رأسي ، وبرغم عدم إمكانية رده إلى طرف نهائي ، حد جامع للمتقابلين ، مما يكشف فيه عن طبيعة جدلية خالصة .

ولو شئت أن نمثل للمتوسط لمثلنا له رمزياً بالآن ، فإنه لا ينتسب للمتقدم ولا للمتأخر ، لأنه نهاية حد وبداية آخر ، وليس هذا التوسط أو التعليق بالمعنى الإشرافي لا بالمعنى الفينومينولوجي - بمثابة تلفيق أو فض اشتباك ، وإنما هو

وحدة تأليفية للتقابل .

ولقد اعتبر الخيال في الفكر الاسلامي الوسيط أعلى من الحس وأدنى من التصور ، ذلك بأنه أرفع مما تحته وأدنى مما فوقه ، مما يؤذن بأحكام قيمة ينبغي تجاوزها إلى وحدة النشاط النفسى والذهنى . ويقدر ما يحجب الخيال المعانى العقلية إذا ازدادت كثافته ، يوءديها ويضبطها ولا يحول دونها كلما رقى وصفا من شوائب هذه الكثافة . على هذا النحو أدخل الغزالي الخيال في سياق اللطافة والكثافة ، ومعياره في التمييز بينهما التصورات لا العيانات ، وهو معيار يؤذن بتحكيم الفهم والمعرفة الأولانية غير المشروطة بالمحسوس في دينامية الخيال .

وربما كان المقصود بهذه الأحكام الانطباعية اقتراب الخيال من الإدراك أو دنوه من التصور ، لأنه متى اقترب من المحسوس كان كثيفا ، ومتى شارف العقل التجريدى اكتسب صفة اللطافة ، وذلك أن المحسوس يبدى نفسه في سياق نسب جوهرية وعرضية ، فإذا غاب بقيت صورته أن التخيل مقترنة ببعض العوارض ، أما المعقول فإنه بلا صورة ولذلك كان أوغل في اللطافة وأمعن في الإطلاق ، وعلى هذا النحو ينحل التمييز بين خيال كثيف وآخر لطيف ، إلى تمييز بين وظيفتين للخيال : وظيفته في الادراك الحسى المشترك ، ووظيفته في فعل المعرفة .

ومذهب الغزالي في أن المتخيل ذو مقدار وشكل وجهات قريب من مذهب ابن سينا في أن الخيال لا يقدر على تجريد المحسوس تجريدا مطلقاً عن النسب . وعنده في مبحث الخيال إضافة ثيولوجية تتمثل في حديثه عن المحتججين بالأنوار المشوبة بالظلمات من المشبهة والمجسمة الذين تطرقت إليهم الأوهام ، ودخل عليهم في الربوبية الغلط لفساد في الخيال ، وسوف يعلى ابن عربى من هذه الوظيفة الثيولوجية في مذهبه العرفانى ، سالكا سبيلاً غير سبيل الغزالي .

إن النور لدى الإشرافيين رمز تفسيري لنشاط النفس وعلاقتها بما فوقها من عوالم القدس ومادونها من الطبيعة . هذا ما بينه الغزالي في الأرواح الحس من حيث هى أنوار بعضها فوق بعض ، أدناها نور الإدراك وأعلاها في جدلية الترقى

نور النبوة وما بسطه السهروردي في اعتبار المثل المعلقة وسطا منه معتم ومنه مستنير. وعلى هذا النحو فسروا نشاط النفس بانفعالها للأنوار، لأنها متى استعدت قبلت الانعكاس فتتقش فيها جملة من هذه الأنوار بحسب استعدادها قبوها. إننا بذهب الإشراق ندخل في تأسيس أنطولوجي وفي بحث عن المحتوى الفينومينولوجي لرمز النور، هذا الرمز الذي سينميه ابن عربي بعد مزجه بنظريته في التجلي..

الفصل الثاني

الخيال في العرفانية الصوفية

تؤذن دراسة الخيال في العرفانية الصوفية بتحول عن تأثير أرسطو إلى تأثير أفلاطون والأفلاطونية المحدثة . صحيح أننا نجد مشكلات مشتركة ، ولكن الصوفية لا سيما ابن عربي أضافوا أفكارا وتصورات تستحق الإعجاب .

ومن هذه الأفكار ربط الخيال بوظائف كونية وأخرى نفسية ، وجعله أساساً لأصول الأسماء الإلهية والكشف التأمل . وقد تحدث العرفاء بتجاوز جزئى لحدود علم الكلام التقليدى عما وصفوه بالخيال الإلهى ، ومثلوا للخيال برموز مشتقة من بعض العلوم التجريبية ، وصاغوها بحيث تلائم سياق التصورات العرفانية ، وألوفى تركيب البناء الرمزي للخيال بعلم المرايا وبما وصفه كوربان Corbin بالجغرافيا الصوفية تلك التى عرضوا من خلالها تصورات خاصة بأرض الخيال السماوية .

١ - الخيال وعلم المرايا

Imagination and Science of mirrors

تناول العرفاء الخيال ومثلوا له برموز مأخوذة من تصورات علمية كانت شائعة في العصر الوسيط ، وذلك أنهم ألما من الكيمياء بالإكسير ، ومن الفزياء بالضوء والأسطح العاكسة ، ومن الجغرافيا بيجولوجية التكوين الأول للأرض ، واتجهوا في تفسير الخيال بواسطة هذه العلوم اتجاها تختلط فيه الحقيقة بشوائب من الثقافة الشعبية وبطائفة من التصورات العرفانية .

أما الإكسير فقد ضر به العرفانيون مثلاً ، ورمز به ابن عربي للخيال ، ومعلوم أن الإكسير تعبير عن معتقد شاع في العصر الوسيط ، عبر به الإنسان عن طموح إلى مركب كهاوى يبدل أعيان الأشياء بحيث تتحول بمثاقيله إلى ذهب يخطف بريقه الأبصار .

وفي هذا السياق ذكر ابن عربي في الفتوحات أن الخيال صاحب الإكسير الذى تحمله على المعنى فيجسده في أى صورة شاء^(٩٤) . وهكذا ترتبط رمزية المركب الكهاوى بدلالة على أن الخيال يشخص المجرد ويجسد المعنى بإدخاله في قوالب الصور ، مما يعنى أن في الخيال قدرة على أن يجعل الأشياء تخالف طبائعها الأولية .

وأما التمثيل الرمزي للخيال بالأجسام الصقيلة فقد أشار إليه ابن عربي بقوله « ... ومن ذلك الصورة في المرأة وفي كل جسم صقيل ، إن كان الجسم الصقيل كبيراً كبرت الصورة المرئية فيه ، ثم إذا نظرت إلى الصورة من خارج وجدها غير متنوعة فيما ظهر فيها من التنوع بتنوع المرائى ، حتى في موج الماء تظهر الصورة متموجة ، وكل عين تقول للآخرى إنها في مقام الخيال ، وإن الحق بيدها ، وتصديق كل نظرة منها ، فتعلم قطعاً أن الصورة المرئية في المرائى والأجسام الصقيلة ، إنما ظهورها في الخيال كروية النائم وتشكل الروحاني سواء ، وأنها ليست في المرأة ولا في الحس فإنها تخالف صورة الحس » .^(٩٥)

ولئن كان الإكسير تمثيلاً كهاوياً على جهة الرمز لإخراج المجرد مخرج الحس في الصورة ، لقد بدت إهابة العرفانية في سياق الخيال برمز المرائى تفسيرا لبرزخية الخيال وأنه وسط بين الحسى والذهنى ، والحق أن العرفاء بسطوا هذا الرمز بحيث عبروا به ثيولوجياً عن العالم بوصفه مرآة ، وعن آدم (الأثروبوس) باعتباره جلاء تلك المرأة التى تجلت فيها لوائح القدس وأسرار الصفات الإلهية^(٩٦) .

إن علم الخيال كما قرر كوربان علم بالمرايا Science of mirrors وبالأسطح الشفيفة ، إلا أن العرفاء عدلوا به عن المستوى التجريبي والحقائق التى تمثل في

المستوى والمقعر والمحدب وأبعاد البويرة إلى مستوى آخر رمزي أشرب طابعا ثيوفانيا غايته التمثيل للصور التي يبدعها الخيال ، والرمز على الشفافية المطلقة .

وفي هذا السياق نجد التمثيل بالهواء والماء والمرآة ، فالأبصار لا تدرك الهواء لكونها سابحة فيه ، ومن كان في قبضة شيء فإنه لا يدركه ، ويريد البصر أن يدرك لون الماء والشفافة الغالبة في الصفاء فلا يدركها ، فإنه لو أدركها لقيدها ، وذلك لأنها أشبهته في الصفاء ، وإذا نظر البصر إلى الشيء الصقيل رأى فيه الصور ، فإدراكه للصور لا للجسم الصقيل ، لأنه لوجه أن يدرك ما يقابل الصورة التي في الصقيل من الصقيل لم يقدر ، لأن الصقيل لا يتقيد .^(٩٧)

وقد مثل ابن عربي لمكانة الخيال الوسطى بالمرآة في قوله « والخيال لا موجود ولا معدوم ولا معلوم ولا مجهول ، ولا منى ولا مثبت ، كما يدرك الإنسان صورته في المرآة ويعلم قطعاً أنه أدرك صورته بوجه ، ويعلم قطعاً أنه ما أدرك صورته بوجه لما يرى فيها من الدقة إذا كان جرم المرآة صغيراً ويعلم أن صورته أكبر من التي رأى بما لا يتقارب ، وإذا كان جرم المرآة كبيراً فبرى صورته في غاية الكبر ويقطع أن صورته أصغر مما رأى ولا يقدر أن ينكر أنه رأى صورته ، ويعلم أنه ليس في المرآة صورته ولا هي بينه وبين المرآة ، ولا هو انعكاس شعاع البصر إلى الصورة المرئية فيها من خارج سواء كانت صورته أو غيرها ، إذ لو كان كذلك لأدرك الصورة على قدرها وما هي عليه ، وفي روءيتها في السيف من الطول أو العرض يتبين ما ذكرنا مع علمه أنه رأى صورته بلا شك فليس بصادق ولا كاذب في قوله إنه رأى صورته ما رأى صورته ، فما تلك الصورة المرئية وأين محلها وما شأنها ، فهي منفية ثابتة ، موجودة معدومة ، معلومة مجهولة » .^(٩٨) وهذا التمثيل الرمزي للخيال نظفر به عند عبد الكريم الجليل في الإنسان الكامل وفي إحالته على كتاب له موسوم بقطب العجائب وملك الغرائب .

إن الرمزية الخاصة بانعكاس الصورة على السطح الصقيل تنحل في المبحث العرفاني للخيال إلى دلالات جوهرية ، منها اعتبار العالم الأكبر والعالم الأصغر (الإنسان) بمثابة مرآة متقابلة ، فالإنسان مرآة تعكس ما ينطوى عليه

العالم الأكبر من عناصر ورقائق ، والعالم ذاته مرآة صقالها الإنسان وفيها تتجلى الصفات والأسماء .

ومن هذه الدلالات العرفانية الرمز بالمرآة على عالم الخيال من حيث هو وسط بين الحس والعقل ، ويثول نسق الصور في الوصفين إلى جدلية الجمع بين المتقابلات في شكل مرئى لا مرئى ، وحقيقى لا حقيقى ، ومثبت لا مثبت ، ومعلوم ولا معلوم ، وموجود ولا موجود .

إن الصورة المنطبعة لا حقيقة لها من حيث هي انعكاس ، وإنما تثول حقيقتها إلى العين المقابلة للسطح العاكس ، ولكن الناظر لا يتأني له أن ينكر روية صورته في المرآة ، تلك الصورة التي تخضع في تشكيلها المنعكس لطبيعة السطح العاكس ، وعلى هذا النحو يبدو الانعكاس رمزا عرفانيا على الخيال باعتباره مرتبة وسطى تقابل كل طرف بوجهها ، مما يوءذن بأن للخيال بنية ديكيتكية تضم المتقابلات وتدججها في نسيج واحد .

وكما يثبت الرأى الصورة المنعكسة ، ويقر بوجودها كما يقر بنفيها وعدمها من حيث إنها لا وجود لها في السطح العاكس من ذاته ، فكذلك صورة التخيّل التي تؤءذن بنقيضة الحضور والغياب ، وهكذا تبدو الصورة المنعكسة والصورة المتخيلة في محل وسط بين الإثبات والنفي ، بين الوجود والعدم ، إنها ضرب من وجود اللا موجود ، وثبوت غير المثبت .

وكما أن المرايا إذا تقابلت أفضت إلى متوالية الانعكاس ، فكذلك الخيال لأنه يضمنى على الصورة نوعاً من التعدد والثراء ومرونة التشكل إلى ما لا نهاية . إن إهابة العرفانية بهذا الرمز لا يعنى أنها فهمت التخيّل بوصفه انتقاشاً وانطباعاً ، فهى أبعد ما تكون عن هذه الانطباعية الآلية ، يدل على ذلك أن العرفاء كشفوا عن العلاقة بين الجدة والتجلى الخيالى الذى يذهب بخلق ويأتى بآخر فى كل آن من آثات الزمان ، وإنما قصد العرفاء بهذا التمثيل ، الرمز على الخيال من حيث هو مرتبة برزخية لا يمكن ردها إلى طرف واحد على نحو نهائى ، وكما تتفرق الصورة وتختفى عند تحطيم السطح العاكس ، فكذلك صورة الخيال ،

لأنها تتلاشى بزوال التخيل ، إن الأشكال ليست في المرايا برغم ظهورها فيها ، وكذلك الصور التي ينشئها التخيل من حيث هي تعبير عن نقيضة الوجود والعدم .

٢ - الخيال وعلم الجغرافيا الصوفية

imagination and science of mystic geography

لقد توسع العرفاء في هذه النظرية الرموزية ، وإليها تثول الجغرافيا الصوفية باعتبارها معرفة الأرض التي خلقت من بقية طينة آدم ، والتي بواسطتها تبدوا الأشياء المرسية في العالم موجودة على نحو خفي في شكل مادة لا مادية .^(٩٩) وفيما يتعلق بالصور والعوالم التي يبدعها الخيال ، تحدث الصوفية عما وصفوه «بعالم السمسمة» وهو الذي تفتح فيه الصور والأشكال التي يخلقها الخيال ، وإلى هذا العالم أشار الجيلي في الإتقان الكامل ، ووصفه ابن عربي بأنه «معرفة تدق عن العبارة» .^(١٠٠)

وأصل هذا العالم حكاية ساقها الصوفية مرتبطة ببدء الخلق ، وذلك أن الله لما خلق آدم ، فضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها النخلة ، وفضل من الطينة بعد خلق النخلة قدر السمسمة في الحفاء ، فد الله في تلك الفضلة أرضاً واسعة الفضاء . . . فيها من العجائب والغرائب ما لا يقدر قدره ، ويهر العقول أمره .^(١٠١)

وفي هذه المأثورات الصوفية التي تفسر أرض الحقيقة وعالم الصور ومخترعات الخيال ، نلمح تزيد العرفاء في المروى من الحديث ، إذ أورد البخاري في كتاب العلم أحاديث عن النخل ضرب المثل للمسلم بها ، ورواها زوايتين متقاربتين بإسناد مختلف . الأولى عن قتبية وهو أبو زجاء بن سعيد البلخي (ت ٢٤٠ هـ) عن إسماعيل بن جعفر بن أبي كثير الأنصاري (ت ١٨٠ هـ) ، عن عبد الله بن دينار مولى ابن عمر (ت ١٢٧ هـ) عن ابن عمر .

والرواية الثانية عن خالد بن مخلد ، وهو أبو الهيثم القطواني البجلي (ت ٢١٣ هـ) عن سليمان بن بلال الهيمى القرشى (ت ١٧٢ هـ) عن عبد الله بن دينار عن ابن عمر عن النبي صلى الله عليه وسلم قال : « إن من الشجر شجرة لا يسقط ورقها ، وإنها مثل المسلم ، فحدثوني ما هي ؟ فوق الناس في شجر البوادي ، قال عبد الله : ووقع في نفسى أنها النخلة فاستحييت ، ثم قالوا حدثنا يا رسول الله ما هي ، قال هي النخلة .

وفي تقصى أوجه المناظرة بين المسلم والنخلة ، أشار الكرماني وعلماء الحديث إلى كثرة خيرها ودوام ظلها وطيب ثمرها ووجوده على الدوام ، وأن خشبها وورقها وأغصانها تستعمل جذوعا وحطباً وعصياً ومحاصر وحصراً وحبالاً وأواني وغير ذلك . وتعلق الأبل بنواها ، فهي منافع كلها ، وخير وجمال ، كما أن المومن خير كله ، وقيل وجه التشبيه أنه إذا قطع رأسها ماتت بخلاف باقي الشجر وقيل لأنها لا تحمل حتى تلحق ، أو لأنها تعشق كالإنسان . (١٠٢)

وبما يضاف إلى هذه النقول أحاديث أخر ذكر فيها أن النخلة عمة المومن لأنها مخلوقة من بقية طينة آدم . وفي هذا المعنى يقول ابن عرى :

يا أخت بل يا عمتي المعقولة أنت الأميمة عندنا المجهولة
نظر البنون إليك أخت أيهم فتنافسوا عن همة معلولة
أنت الإمامة والإمام أخو لك والمأموم أمثالنا مسلوقة (١٠٣)

وفي ضوء ما سبق يتبين أن الصوفية ربطوا الأحاديث بعضها ببعض مع علمهم بأنها إنما سبقت ضرباً للمثل وتقريباً للمعاني ، من خلال الإهابة بشجرة ارتبط نموها ببيئة الصحراء ، ولكن ما مغزى ارتباط النخلة بآدم الأثروبوس في سياق التصور الديني لبدا الخلق ؟ ولم صارت النخلة دون سائر الشجر في هذه المرويات أختاً لآدم وعمة لجنس الإنسان ؟ وما طبيعة العلاقة بين عالم الخيال وبين سلالة الطين الأولى التي خلق منها آدم ثم النخلة المذكورة في الحديث ؟

إن النخلة موضوعة في النسق الوجداني ، تبدو رمزاً على الطبيعة النباتية التي لا تعدو أن تكون بضعة من بنية الكائنات الحية من حيث تدرجها في مراحل

التطور . إن الموجود يبدأ بالبساطة ثم لا يزال يترقى ويتعقد حتى يقرب من أفق النوع الذى يليه ، فالنبت في أفق الجباد ، يزداد تركيها حتى يبلغ أعلى درجة ، فإذا زاد عليها قبل صورة الحيوان (١٠٤)

والملاحظ في إطار الروايات الدينية أننا بإزاء تطور عكسي ، وأياما كان الأمر فإن إشادة القول بالنخل من حيث اتهاوها لمملكة النبات ، تكشف عن وحدة الجوهر الفعال الذى بواسطته تتضام الكائنات الحية .

إن النخل كانت مقدسة في الجاهلية ، إذ عبت بعض القبائل أشجار النخل ، ويذكر المفسرون والمهتمون بالثقافة العربية قبل الإسلام أن العزى كانت سمات لنخلة بغطقان ، وقد اجتثها خالد بن الوليد في زمن الرسول عليه السلام . إننا لنجد ما يماثل تقديس بعض العرب للنخل فيما عرف بعبادة أرواح الشجر ، تلك التي شاعت لدى السلالات الآرية في أوروبا . وأصل تقديس الحضرة وعبادة الشجر ، الاعتقاد في أن العالم كائن حي ، وأن للشجر والنبات نفوساً كنفس الإنسان .

وقد ذكر فريزر Frazer أن الأقدمين عرفوا الذكر والأنثى في نخيل البلح ، وكانوا يخصبونها بنقل بذور اللقاح ، كما ذكر عن أهالي حران الوثنيين أنهم كانوا يسمون الشهر الذى تم فيه عملية التلقيح باسم شهر البلح ، وفيه كانوا يحتفلون بزواج الرباب والأرباب (١٠٥) وقد كان يقابل تقديس النخل لدى بعض القبائل في العصر الجاهلي ، تقديس أشجار البلوط والتربتين التي تعرف بشجرة البطم عند العبريين القدماء بوصفها طقساً وثنياً انتقده أنبياء بني إسرائيل (١١٦)

لقد أحوال الصوفية في هذه الروايات إلى مبدأ الجوهر الواحد المتمثل في الحياة وفي كل ما هو حي . وإذا كان عالم السمسة كما يصفونه بأنه أرض الحقيقة أو التجليات المثالية ، مخلوقاً من الطينة التي سوى منها الإنسان والنبات ، فذلك لأنه عالم زاخر بالحياة .

إن الطينة التي جبل منها الإنسان والنخل وعالم الصور الخيالية ، ترمز إلى المبدأ أو الأسطقس المادى الكثيف من حيث هو أصل أول للأشياء ، وكان

الصوفية يذهبون في إطار هذا التصور إلى أن ما يبدعه الخيال ، بل الخيال ذاته لا يركب صوره إلا من المادى المحسوس في امتلائه وكثافته ، إلا أن الخيال يرقق هذه الكثافة ويهذبها ويبسطها بسطاً تنخرق معه نواميس الظواهر ، مما يتيح للخيال قدرة فائقة على التجاوز . على هذا النحو اتجهت عرفانية ابن عربي إلى التمثيل الرمزي لعالم الخيال بالاكسير والمرايا وطينة الخلق الأول ، وهو تمثيل تنهى دلالاته إلى تجسيد المعاني في الصور ، وإرساء جدلية التقابل ، وتأسيس الوجود الأولاني في شكل ما وصفه ابن عربي بالخيال المنفصل تمييزاً له عن الخيال المتصل .

٣ - الخيال وتعبير الأحلام

Imagination and interpretation of dreams

عالج العرفاء الخيال واهتموا في تحليله بالإحالة على الرؤى والأحلام ، وهو اهتمام له بواكيره عند محمد بن سيرين ولدى الغزالي وابن سينا ، إلا أن الصوفية أبدوا فضل اهتمام بالنشاط التخيلي في الأحلام ، إذ تتولد الصور لا شعورياً في مخيلة الحالم ، ويمتد نشاطها إلى تركيب إحساسات تكشف عن تضايف الواقع الخارجي والواقع الداخلي .

لقد فهم الصوفية حقيقة أن الأحلام رموز تخيلية تفتقر إلى التعبير الذي بواسطته تمتلئ الصورة بالدلالة ، وتعبير الرؤى والأحلام على هذا النحو لا يعدو أن يكون كشفاً عن المضمون الرمزي للصورة ، وانتقالاً يدل عليه الوضع الفيلولوجي لكلمة التعبير من المحس إلى المثال ، وذلك لأن الصورة ليست مقصودة لذاتها في الحلم ، وإنما هي تركيب تخيلي للدلالة الرمزية . إن المذهب العرفاني في توازي عالمي الحس والمثال ، أساسه العلاقة بين وحدة الصورة وكثرة الدلالة التي تطرحها بحيث لا يراد منها في حق الحالم سوى دلالة واحدة تتفق وواقعه الباطني .

وقد أدرك الصوفية أن الإنسان يركب في أحلامه صوراً خيالية يسيطر على جزء منها نوع من التقابل الذي يسمى بلغة التحليل النفسي عند فرويد وأتباعه ،

ميكانيزمات الدفاع. والتكوين المضاد الذي يأخذ شكلا عكسيا

ومما مثل به ابن عربى للعلاقة بين وحدة الصورة وتعدد الدلالة قوله « إن الواحد يؤذن فيحج والآخر فيسرق وصورة الأذان واحدة » (١٠٧)

وإلى هذه العلاقة التفت ابن سيرين ، وإليها أشار الغزالي عندما تعرض فى المشكاة لعلم التعبير ووصفه بأنه مناجى لضرب المثال « فالشمس فى الروءيا تعبيرها السلطان لما بينهما من المشاركة والمماثلة فى معنى روحانى وهو الاستعلاء على الكافة مع فيضان الآثار على الجميع ، والقمر تعبيره الوزير لإقاضة الشمس نورها بواسطة القمر على العالم عند غيبتها كما يفيض السلطان أنواره بواسطة الوزير على من يغيب عن حضرة السلطان » (١٠٨)

والحلم على هذا النحو مظهر من مظاهر الخيال وتحل من تجلياته ، ربطه العرفاء بتصوير مالا يقبل الصورة كالحال ، وجعلوا الرؤيا إرهابا بالوحى فى حق الأنبياء .

ولكن قد يقال إن التخيل عملية دينامية نشطة تقتضى وضع إرادة وحرية ، فكيف يعد الحلم تخيلا مع أن ما يتراءى للحالم تسيطر عليه جدلية اللاشعور مما يؤذن بارتفاع الإرادة . يلفتنا هذا التساؤل إلى حقيقة أن العرفاء ميزوا بين تخيل إرادى يركبه الشعور حال اليقظة ، وآخر لا إرادى بحاله الرؤى والأحلام ، والصور حد جامع بينهما من حيث هى لغة يشترعها الخيال .

إننا لتبين الفيلولوجيا العرفانية فيما وصفه العرفاء بالتأويل والتعبير ، فالتأويل معرفة ما تنول إليه الصورة ، والتعبير تجاوز وعبر من الصورة فى تكوينها الحسى إلى وصيدها المثالى بضرب من المناسبة ، وينحل الخيال فى الأحلام إلى ما نعتة ابن عربى بالخيال المتصل ، هذا الذى يتم بشكل تلقائى وعفوى . ولهذا الخيال المتصل نوع آخر يوجد عن قصد وإرادة .

لقد أحال الصوفية فى خيال الحلم على نصوص من التزويل تلمسوا فيها مذهباً فى التعبير وفى العلاقة بين الحسى والمثالى النموذجى ، والأصل العرفانى عندهم لهذه العلاقة يقول إلى ما آل إليه المذهب الإشرافى متمثلاً فى « النور » .

وفى هذا السياق يقول الكاشانى فى شرحه الذى قيده على الفصوص « وقد كشف الله على يوسف عليه السلام وأعطى النور التام العلمى الذى كان يكشف به حقبة الصور المتخيلة فى المنام ، أى ما تحقق فى عالم المثال ويصير مشاهداً فى عالم الحس ، وتغيرت صورته فى الخيال بتصرف القوة المتصرفه ، فيعلم ما أراد الله بالصور الخيالية وهو علم التعبير » (١٠٩)

وللى خيال الرؤى من حيث هى مبادئ للوحى ، أشار ابن عربى فى الفصوص معولاً على ما ورد فى سورة يوسف وذلك أنه - عليه السلام - « رأى إخوته فى صورة الكواكب ورأى أباه وخالته فى صورة الشمس والقمر ، هذا من جهة يوسف ، ولو كان من جهة المرئى ، لكان ظهور إخوته فى صورة الكواكب ، وظهور أبيه وخالته فى صورة الشمس والقمر مراداً لهم ، فلما لم يكن لهم علم بما رآه كان مكان الإدراك من يوسف فى خزنة خياله ، ثم قال يوسف بعد ذلك فى آخر الأمر - هذا تأويل روءى من قبل قد جعلها روى حقاً - أى أظهرها فى عالم الحس بعد ما كانت فى صورة الخيال . وقد ذكر ابن عربى فى هذا السياق قوله عليه السلام - الناس نيام - ، فكان قول يوسف - قد جعلها روى حقاً - بمنزلة من رأى فى نومه أنه قد استيقظ من روءى رآها ثم عبرها ولم يعلم أنه فى النوم عينه ما برح ، فإذا استيقظ يقول : رأيت كذا ورأيت كذا ، كأنى استيقظت وأولتها بكذا ، هذا مثل ذلك ، وعلى هذا النص علق الكاشانى بقوله : والفرق بين إدراك محمد وإدراك يوسف ، أن يوسف جعل الصورة الخارجة الحسية حقاً ، وما كانت الصورة فى الخيال إلا محسوسة لأن الخيال خزنة المحسوسات ، ليست فيه إلا الصورة المحسوسة مع غيبتها عن الحسى ، وأما محمد - صلى الله عليه وسلم - فقد جعل الصورة الخارجة الحسية أيضاً خيالية ، بل خيال فى خيال ، حيث جعل الحياة الدينوية نوماً ، والحق المتجلى بحقيقة وهويته فيها : أى فى الصورة الحسية التى تجلى فيها عند الانتباه عن هذه الحياة التى هى نوم الغفلة بعد الموت عنها بالفناء فى الله » (١١٠)

وفى الصور الخيالية التى تراءى فى النوم قال ابن عربى :

النوم جامع أمر ليس يجمعه غير المنام ففكر فيه واعتبر

إن الخيال له حكم وسلطنة على الوجودين من معنى ومن صور

وتكلم في الباب التاسع والتسعين على «مقام النوم» ، وذكر أنه حالة تنقل العبد من مشاهدة عالم الحس إلى شهود عالم البرزخ ، وهو أكمل العالم فلا أكمل منه ، ... له الوجود الحقيقي والتحكم في الأمور كلها ، يجسد المعاني ، ويرد ما ليس قائماً بنفسه قائماً بنفسه ، وما لا صورة له يجعل له صورة ، ويرد المحال ممكناً ، ويتصرف في الأمور كيف يشاء .^(١١)

لقد تناولت العرفانية الأحلام وحللت ما يترأى فيها من صور انطلاقاً من مذهب في النور ، ومن جدلية العلاقة بين الحسى والمثالي ، بين الصورة والمعنى الذى تنطوى عليه ، وهى جدلية تختلف عن الأفكار التى شيد عليها التحليل النفسى تفسير الأحلام في العصر الحديث ، وذلك أن تعبير الأحلام في العرفانية عول على نمطية ثابتة يتأتى بواسطتها وضع لوحة تتقابل فيها الصور والمعاني بحيث تفضى الصورة إلى دلالة أو إلى طائفة محددة من الدلالات ، ويقوم التعبير أيضاً على فكرة خاصة بقبلية العالم المثالى ، مما يعنى أن النشاط التخيلى في الحلم لا يعدو أن يكون بمثابة امتداد لرقائق هذا العالم الأول فينبسط نورها على الروح متى اتخذت وضع قبول واستعداد ، والإنسان في سياق هذا الفهم العرفاني لطبيعة الخيال يستترل الصور من أفقها المثالى أو يرقى إليها فيعانيها معانية من يكشف عن الدلالات والمعاني .

أما تفسير الأحلام في إطار التحليل النفسى عند فرويد وأتباعه فقد أهاب بمصادرات تتمثل في اللبىدو من جهة ، وفي جدلية الكبت والاشباع من جهة أخرى ، ولا فرق بين المنهجين من حيث الاهابة بالمقولات القبلية ، وإنما يكمن الفرق في طبيعة هذه المقولات ذواتها . وبينما تمنح العرفانية في تفسير النشاط التخيلى في الأحلام إلى مصادرة المثل من حيث هى قبلية ، يتجه التحليل النفسى إلى تفسير أكثر التصاقاً بالطبيعة الإنسانية .

ومن الجدير بالملاحظة أن العرفاء والاشراقين إنما شيدوا فهمهم للنشاط التخيلى سواء تعلق بحالة اليقظة أو بحالة النوم ، على محورين رئيسين : الأول أن

الخيال ضروري للأنبياء ، والثاني أن الرؤى الصادقة إنما هي بمثابة مبادئ للوحي ، وهذا ما سنعرض له بقدر من التفصيل .

٤ - الخيال والوحي

Imagination and inspiration

لم يكن الإشرافيون والعرفاء أول من التفت لعلاقة الوحي بالخيال ، ذلك أن المفكرين المسلمين من أتباع أرسطو والأفلاطونية المحدثة قد التفتوا لهذه العلاقة جعلوا من الخيال شرطاً ضرورياً للوحي ، وما يدل على ذلك الآراء المنسوبة للفارابي وابن سينا والغزالي . أما الفارابي فله في النبوة رأى مؤسس على العقل الفعال الذي تقول به الأفلاطونية المحدثة ، ومعلوم أنها فلسفة امتزجت فيها الروح اليونانية في أدوارها المتأخرة بموروثات من اليهودية والمسيحية ، ومذهب الفارابي أن خيال النبي قادر على الاتصال بهذا العقل الفعال ، والإنسان إذا بلغت قوته التخيلية نهاية الكمال قبل في يقظته عن العقل الفعال الجزئيات الحاضرة والمستقبلية أو محاكياتها من المحسوسات ، وقبل محاكيات المعقولات المفارقة وسائر الموجودات الشريفة ورآها فيكون له بما قبله من المعقولات نبوة بالأشياء الإلهية . (١١٢)

وأما ابن سينا فذهب في هذه العلاقة شبيه بمذهب الفارابي إذ صدر كلاهما عن نزعة تحاول التأليف بين النوس واللوجوس ، وقد ذكر ابن سينا في التعليقات أن النفس إذا طالعت شيئا من الملوكوت فإنها لا محالة تكون مجردة غير مستصحبة لقوة خيالية أو وهمية أو غيرها ، ويفيض عليها العقل الفعال ذلك المعنى كليا غير مفصل ولا منظم دفعة واحدة ، ثم يفيض عن النفس إلى القوة الخيالية فتتخلله مفصلاً منظماً بعبارة مسموعة منظومة . (١١٣)

ولا يختلف مذهب الغزالي في هذه العلاقة عما ذكره الفارابي وابن سينا ،

وقد حلل في المشكاة كيفية إِبصار الأنبياء الصور ومشاهدتهم المعاني من ورائها ، والأغلب عنده أن يكون المعنى سابقاً إلى المشاهدة الباطنة ثم يشرق منها على الروح الخيالي فينتطح الخيالي بصورة موازنة للمعنى محاكية له ، وهذا النمط من الوحي في اليقظة يفتقر إلى التأويل كما أنه في النوم يفتقر إلى التعبير . وقد مثل الغزالي للخيال النبوي بحديث الرسول عليه السلام « رأيت عبد الرحمن بن عوف يدخل الجنة حبواً » ، وفي هذا الحديث يقول إنه رآه في يقظته كما يراه النائم في نومه ، وإن كان عبد الرحمن نائماً في بيته بشخصه ، فإن النوم إنما أثر في أمثال هذه المشاهدات لقهره سلطان الحواس عن النور الباطن الإلهي ، فإن الحواس شاغلة له وجاذبة إياه إلى عالم الحس ، وصارفة وجهه عن عالم الغيب والملكوت .

وبعض الأنوار النبوية قد يستعلى ويستولى بحيث لا تستجره الحواس إلى عالمها ولا تشغله ، فيشاهد في اليقظة ما يشاهده غيره في المنام . ولكنه إذا كان في غاية الكمال لم يقتصر إدراكه على محض الصورة المبصرة ، بل عبر منها إلى السر فأنكشف له أن الإيمان جاذب إلى العالم الذي يعبر عنه بالجنة ، والغنى والثروة جاذب إلى الحياة الحاضرة وهي العالم الأسفل ، فإن كان جاذب الإيمان أقوى أورث عسرا وبطناً في مسيره فيكون مثاله من عالم الشهادة « الحبو » ، فكذلك تتجلى له أنوار الأسرار من وراء زجاجات الخيال .^(١١٤)

على هذا النحو تنتهي الأرسطية المشوبة بالأفلاطونية ؛ وتنتهي نزع الغزالي الإشراقية إلى أمور جوهرية منها قدرة الأنبياء على الاتصال المباشر بالعقل الفعال ، مما يهيئ لنفوسهم معرفة الماضي واستشراف المستقبل والمغيبات ، والتأكيد على الصلة بين العقل الفعال والخيال ، واعتبار التخيل النبوي قوة تعمل في المحمل بالتفصيل ، وتنظم المعاني الكلية الفائضة عن العقل العال بحيث تدخلها في قوالب التعبير اللغوي ، ومن هذه الأمور أيضاً قدرة الأنبياء على إِبصار الصور حال اليقظة من وراء زجاجة الخيال - على حد تعبير الغزالي - . ولا يقف الأمر بالنبي عند هذا الحد ، ذلك أنه يدرك الصورة ويدرك في الوقت ذاته سرها ومعناها الرمزي .

وقد أكدت الروح الإسلامية وروح الحضارة الغربية التي تميزت بالتنبؤ ، على أن الرؤى الصادقة نشاط تخيلي مرهض بالوحي ، ويتمثل أصل هذه العلاقة فيما نعتة ابن عربى بالحكمة النورية ، تلك التي تنبسط على حضرة الخيال وهو أول مبادئ الوحي الإلهي في أهل العناية ، فيتسع بابها إلى عالم المثال فيطلع صاحبه على ما في الحضرة المثالية من المعنى الذي هو الصورة الخيالية مثاله (١١٥)

ويقرب من مذهب الإشراقيين والعرفاء رأى سبينوزا Spinoza ، فالأنبياء عنده يدركون وحى الله بواسطة الخيال ، مما يجعلهم قادرين على إدراك كثير من الأمور التي تتجاوز حد العقل ، لأن الأفكار التي يمكن تركيبها بواسطة الكلام والأشكال ، أكثر وفرة من تلك التي تتركب بواسطة المبادئ والنظريات التي تشيد عليها بنية المعرفة العقلية ، وعلى هذا النحو يتيسر لنا فهم حقيقة أن الأنبياء يدركون كل شيء في شكل أمثال ومجازات ، ويلبسون الحقائق الروحية أشكالاً مجسمة ، وهذا النهج هو الطريقة المعتادة للخيال (١١٦)

ولا يخفى أن رأى سبينوزا قريب الشبه بمذهب ابن عربى فيما يتعلق بأن الخيال يجسد المعاني والحقائق ، وربما كان لهذا التشابه أصله في البحوث المقارنة ، ولا يبعد أن يكون اسبينوزا قد تأثر بمذهب ابن عربى في الخيال وفي وحدة الوجود . أما أن الأنبياء يدركون الأشياء في شكل مجازات وأمثال ، فتقريب من قول ابن سينا ، إن المعنى يفيض عن النفس إلى القوة الخيالية فتفصله بعبارة مسموعة ، وهذا كله ينطوى على ملاحظة العلاقة بين التخيل والتعبير اللغوي الذي يلبس شكل المجازات والأمثال فيستزل المعاني ويستحضر الجرد في قوالب الصور .

ولو أن المفكرين المسلمين توسعوا في إدراك العلاقة بين التخيل والتعبير اللغوي ، وفي إدراك الخيال بوصفة تجسيدا للمعنى وتصويراً للمجرد ، إذن لأفضى بهم هذا الإدراك إلى معرفة البنية الرمزية التي تقوم على الخيال والصور . والحق أن لنظرية الخيال في المذهبين الإشراقي والعرفاني مظهراً إنسانياً ، ومظهراً آخر يتصل بالجانب الثيولوجي ومباحث علم الربوبية . وربما مثلت

العلاقة بين الخيال والوحي هذين الجانبين لما تنطوى عليه النبوة من طبيعة إنسانية متأهنة تستشرف الأفق المثالي بواسطة الخيال ، وتقف على معاني المثل بالتأويل أو التعبير بعد تركية النفس وتطهير المحل القابل بقطع الشواغل المانعة ، وعلى هذا النحو تبدو الأخلاق في طابعها العملي والسلوكي شرطاً لكي يوءى الخيال ثمرته ويمارس قدرته على استكناه العلاقة بين الحسى والمثالى ، ومعرفة ما يتقلب فيه الوجود من التجليات الخيالية .

وقد أشار ابن عربى فى الفتوحات إلى علاقة الوحي بالخيال فى مواضع متعددة ، وبدء الوحي عنده ، إنزال المعانى المجردة العقلية فى القوالب الحسية المقيدة فى حضرة الخيال فى نوم كان أو يقظة ، وهو من مدركات الحس فى حضرة المحسوس كما أدرك رسول الله - صلى الله عليه وسلم - العلم فى صورة اللبى ، وكذا أول رؤياه ، فلما بدىء بالرؤيا قلنا الرؤيا بدء الوحي بلا شك ، فإن البدء عندنا هو ما يناسب الحسى أولاً ، ثم يرتقى إلى الأمور المجردة الخارجة عن الحسى ، فلم تكن إلا الرؤيا نوماً كان أو يقظة . وعميز ابن عربى بين الوحي والإلهام ، فهذا الأخير عنده لا يخلو منه موجود من الملائكة وغير البشر من الجنس الحيوانى^(١١٧) ويؤذن مذهب ابن عربى فى الخيال بشكل عام والخيال النبوى المتعلق بالوحي بشكل خاص ، باستمرار مقولة «العالم الأوسط» أو «المثل المعلقة» كما هو الأمر عند الإشراقيين وعند المشائين والمتأثرين بالأفلاطونية المحدثة ، بدل على ذلك قوله فى الباب الثامن والهمان مائة من الفتوحات «ولنما بدء الوحي بالرؤيا دون الحسى ، لأن المعانى المعقولة أقرب إلى الخيال منها إلى الحسى ، لأن الحسى طرف أدنى والمعنى طرف أعلى وألطف ، والخيال بينهما ، والوحي معنى ، فإذا أراد المعنى أن ينزل إلى الحسى فلا بد أن يعبر على حضرة الخيال قبل وصوله إلى الحسى ، والخيال من حقيقته أن يصور كل ما حصل عنده فى صورة المحسوس ، فإن كان ورود الوحي الإلهى فى حال النوم سمي روءيا وإن كان فى حال اليقظة سمي تخيلاً ، فلهذا بدىء الوحي بالخيال ، ثم بعد ذلك انتقل الخيال إلى الملك من خارج ، فكان يتمثل له رجلاً أو شخصاً من الأشخاص المدركة بالحس ... وتارة ينزل على قلبه - صلى الله عليه وسلم - فتأخذه البرحاء وهو المعبر عنه بالحال فإن الطبع لا يناسبه ، فلذلك يشتد عليه

وينحرف له مزاج الشخص إلى أن يؤدي ما أوحى به إليه . (١١٨)

ومعتمد ابن عربى فى علاقة الوحي بالرؤيا التى تفتقر إلى التعبير ، وفى المثل التخيلى للملك من خارج فى هيئة شخص مدرك بالحس ، طائفة من الأحاديث التى غالباً ما تبدأ بها كتب الصحاح كصحيح البخارى وصحيح مسلم ، ومن ذلك ما خرج البخارى إذ قال : حدثنا عبد الله بن يوسف قال أخبرنا مالك عن هشام بن عروة عن أبيه عن عائشة أم المؤمنين رضى الله عنها أن الحارث بن هشام رضى الله عنه سأل رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال : يا رسول الله كيف يأتيك الوحي ؟ فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : أحياناً يأتيني مثل صلصلة الجرس وهو أشده على ، فيفصم عني وقد وعيت عنه ما قال ، وأحياناً يتمثل لى الملك رجلاً فيكلمنى فأعنى ما يقول .

قالت عائشة رضى الله عنها : ولقد رأيته ينزل عليه الوحي فى اليوم الشديد البرد ، فيفصم عنه وإن جبينه ليتفصد عرقاً .

وقد ساق البخارى حديثاً آخر عن يحيى بن بكير قال : حدثنا الليث عن عقيل عن ابن شهاب عن عروة بن الزبير عن عائشة أم المؤمنين أنها قالت : أول ما بدى به رسول الله صلى الله عليه وسلم من الوحي الرؤيا الصالحة فى النوم ، فكان لا يرى رؤيا إلا جاءت مثل فلق الصبح ، ثم حجب إليه الحلاء ، وكان يخول بغار حراء فيتحنث فيه الليالى ذوات العدد قبل أن ينزع إلى أهله .

وفى هذا السياق ينبغى التنبيه لأمرين : الأول تشبيه الوحي بصلصلة الجرس ، والثانى إثبات الملك فى صورة دحية الكلبي . أما الصلصلة فقال فيها أهل الحديث هو الصوت المتدارك يسمعه ولا يستشبهه عند أول ما يقرع سمعه حتى يفهم ويستثبت فيتلفه حينئذ ويعيه ، وهذا الضرب من الوحي شبيه بما يوحى إلى الملائكة على ما رواه أبو هريرة عن النبى صلى الله عليه وسلم : إذا قضى الله فى السماء أمراً ضربت الملائكة بأجنحتها خضعاعاً لقوله كأنها سلسلة على الحجر . (١١٩)

وقد ألم الصوفية من الحديث بهذا التركيب اللغوى وجعلوه ضمن اصطلاحاتهم ، وفى ذلك يقول ابن عربى إن صلصلة الجرس هى إجمال الخطاب بضرب من القهر (١٢٠) ولا شك أن هذا الضرب من الوحي أشد من الثانى الذى

يقع فيه التأنيس لظهور الملك في الصورة التي هي من جنس الوحي إليه .
ويدنينا تعريف المصطلح على هذا النحو من طبيعة التصور العرفاني
للخيال ، ومما يلفت النظر فيه دورانه على فكرتي «الإجمال» و«القهر» أما
الإجمال فيعني تلقى النبي لغة العلو بشكل يحمل لا يلبث بفضل الخيال أن يطرأ
عليه التفصيل . إن المحمل يتميز بتداخل ينحل إلى طبيعة تراكمية ، وللتشبيه
بالصلصلة المعدنية أساس نظفر به في ضرب المثل تقريبا للمجرد . إنه صوت
متضاغط مندمج ولكنه مرن تتسع أصداؤه التي يلاحق بعضها بعضا فتكتنف
السماع وتحيط به من جميع جوانبه ، وهذا ما يميزه عن الصوت الأصم ، فهذا
الأخير مصمت مكتوم ، يتلاشى بمجرد صدوره ، وهكذا يناسب الخطاب
المحمل التشبيه بصوت ذي طبيعة متداخلة ، مما يؤذن بأن التداخل حد جامع بين
الصلصلة والإجمال .

وأما إتيان الملك في صورة «دحية» فتخيل بصرى في مقابل التخيل
السمعي الأول ، وقد جعل ابن عربي إتيان الوحي في الصورة البشرية المتعينة من
باب الخيال المنفصل ، ويعلق كوربان على هذا التجلي الخيالي بأن الصورة تترأى
في مرايا ، فلا هي بموضوعات ، ولا هي بأفكار مجردة ، وإنما هي حقائق
وسطى .

ويثول ظهور الملك وتجليه في الصورة البشرية ، إلى عملية يرفع التخيل
بواسطتها هذا الأنا المتعين إلى مرتبة روحية ، أو يولج الروحي في الشكل
والصورة ، والأمر من بعد خاص بمن يتخيل ، إذ لا بينة له إلا هذا التخيل
ذاته ، إنه ليس بمثابة هلوسات سمعية وبصرية ، فهذه تثول إلى وهم ذي طبيعة
مرضية ، وإنما هو عملية تجل متقابل :
(رفع الحسى إلى وصيد الروحي أو إنزال الروحي وإدخاله في القالب الحسى) .

على أن مذهب ابن عربي في ربط الوحي بالخيال ، يؤذن بأن الإلهام المتزل
على قلوب الأصفاء من وادي الوحي إلا أن الإلهام الذي يأخذ شكل المبرشات
لا تشريع فيه بخلاف الوحي النبوى .

وفى تلبس الروح بالصورة يقول ابن الفارض فى التائية :

وهادحية وافى الأمين نبينا بصورته فى بدء وحي النبوة
أجبريل قل لى كان دحية إذبدا لمهدى الهدى فى هيئة بشرية
يرى ملكا يوحى إليه وغيره يرى رجلاً يدعى لديه بصحة
ولى من أمم الرؤيتين إشارة تنزهه عن رأى الحلول عقيدتى

وعلى هذه الأبيات يعلق الكاشانى فى «كشف الوجوه الغر» بقوله : لم يكن جبريل دحية بسبب ظهوره فى هيئته ، كما لم يكن الحق عبداً بسبب ظهوره بصورته ... ومزية علم الرسول عن علم حاضريه فى تلك الرؤية ، أنه رأى حقيقة تلك الصورة الظاهرة وأيقن أنها جبريل لا نفس دحية ، ورآها الآخرون نفس دحية حاضرا عند الرسول عليه السلام^(١٢١) .

وقد أورد ابن عربى تحليلاً للوحى من حيث علاقته بالتخيل ، نلحظ فيه امتزاج الاتجاه النفسى ببقايا من علم وظائف الأعضاء على حد ما ورثه المسلمون من الطب اليونانى القديم ، ويؤذن هذا الوضع العرفانى بأننا فى سياق ما سميناه من قبل بالتزعة السيكونفسولوجية . وفى تحليل ما كان يعتزى النبى عليه السلام إذا باغته الوحى فى شكل صلصلة الجرس ، من عرق وغشية وثقل يطرأ على الأعضاء ، يقول ابن عربى :

«... فإذا ورد الملك على النبى عليه السلام بحكم أو بعلم خبرى وإن كان الكل من قبيل الخير ، ولتى تلك الصورة الروح الإنسانى ، وتلاقى هذا بالإصغاء وذلك بالإلقاء ، وهما نوران ، احتد المزاج واشتعل ، وتقوت الحرارة الغريزية المزاجية فى النورين ، وزادت كميتها فتغير وجه الشخص لذلك ، وهو المعبر عنه بالحال وهو أشد ما يكون ، وتصعد الرطوبات البدنية بخارات إلى سطح كرة البدن لاستيلاء الحرارة ، فيكون من ذلك العرق الذى يطرأ على أصحاب هذه الأحوال للانضغاط الذى يحصل بين الطبائع من التقاء الروحين ، ولقوة الهواء الحار الخارج من البدن بالرطوبات تغمر المسام فلا يتخلله الهواء البارد من خارج .

فإذا سرى عن النبي وعن صاحب الحال ، وانصرف الملك من النبي ، والرقيقة الروحانية من الولي ، سكن المزاج وانفشت تلك الحرارة وانفتحت المسام ، وقبل الجسم الهواء البارد من خارج ، فتخلل الجسم فيبرد المزاج فيزيد في كمية البرودة وتستولى على الحرارة وتضعفها ، فذلك هو البرد الذي يجده صاحب الحال ، ولهذا تأخذه القشعريرة فيزداد عليه الثياب ليسخن ، ثم بعد ذلك يخبر بما حصل له في تلك البشرية إن كان ولياً ، أو في الوحي إن كان نبياً... ولتلك الحرارة التي توجد عند الإلقاء كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم - يقول عند افتتاح كل صلاة وفي أكثر الأحوال : اللهم اغسلني بالثلج والماء البارد والبرد ، فهذه ثلاثة كلها بوارد ليقابل بها حرارة الوحي فإنه محرق ، ولولا القوة التي تحصل للقلب من هذا البرد هلك » (١٧٢)

إن الوحي باعتباره محور العلاقة بين السرمدى والزمانى ، بين الإلهي والإنساني ، يكاد تشترك فيه أديان وثقافات متنوعة ، إنه تعبير عن حاجة ملحة إلى بطولة إنسانية تجسد ما يفتزو الإنسان من أشواق وحب متزايد للمعرفة وكشف النقاب عن المجهول بواسطة تنبؤ اصطفاي . إن هذا الذي يكرس للوحي تشخيص حي للخصائص الأخلاقية والروحية والعقلية ، إنه يتجلى في نسج الوجدان الفردي والجماعي ، ويتغلغل في جوهر الثقافة .

وللوحي مفهوم عام وخاص : أما العام فيشمل الإلهام الذي يأخذ طابع الشعور الواعي في الإنسان ، بينما يأخذ فيما عداه من مخلوقات راقية طابع الغريزة . وهذا العام يدخل تحته ما وصفه كارل جاسبرز K. Jaspers بلغة العلو المحايث ، فلكل شئ في الطبيعة لغته المتصلة بالعلو ، تلك اللغة التي لا تبدى نفسها إلا في مظاهر من الرمز والشفرة . إنها لغة تحكمها جدلية الفعل والانفعال ، وتنظمها علاقة الإرسال والاستقبال .

وأما الخاص فهو المرتبط بالنبي ، ذلك أنه يستشعر جوانبا أن الوجود يتكلم إليه من وصيد باطنه ، وينوط به مهمة التبليغ وأداء اللغة المحملة المرموزة بتفصيلها وفقاً لما جرى به العرف اللغوي للجماعة من مجاز واستعارة وتشبيه وضرب للأمثال .

إن لعلاقة الوحي بالخيال مظهراً يتجلى من خارج أحيانا بضرب من التجسد في الصورة المحسوسة ، وعلى هذا النحو تجلى لموسى - عليه السلام - في الخضره المحترقة والنار التي تجمع رمزيا بين التطهير والإفناء وبث الروح الغريزية في الأحياء ، وتجلي لكلمة الله في الحمامة الوديعه المطلقة السراح ، وتجلي لمحمد - عليه السلام - فيما يشبه صلصلة الجرس حيناً ، وفي شكل إنسانى حيناً آخر . وكلها تجليات خيالية للوحى الذى يلتقى على النبى لغة كلية بمحملة هى لغة الوجود الذى أخذ في هذه الملل طابعا ذاتيا ، وبرغم أنها عالية على الأبجدية ، فإن النبى يكسبها شكلها الصوتى ، ونسقتها الجارى على عرف التعبير عند الجماعة .

إن هؤلاء المصطفين إذ يدخلون هذه اللغة في قوالب التعبير ، قد يجرون ما مقتضاه أن يكون بلسان الوجود على ألسنتهم ، وقد يجرون ما حقه أن يكون بلسانهم على لسان هذا الوجود ، وأحيانا يحدث تبادل للأدوار . وإذا تأخذ اللغة شكلها ونسقتها التعبيرية ، يحقق خيال النبى أقصى ما يمكن أن يصل إليه من إرادة وحرية ، يستشعر النبى في باطنه أنها تؤذن له بأن يتكلم باسم الله وباسم الجماعة الإنسانية ، ولا مناص بعد ذلك من القول بأن الوحي استشعار للعلو في محايثته .¹

إن الموحى به هو عينه الموحى إليه ، تقول عائشة عن النبى كان خلقه القرآن ، وهو قول نماء العرفاء فأفضى عندهم إلى أن النبى كان قرآنا ، والنبى ممتد في نسج الوجدان الجماعى ، وكذلك القرآن ، وهذا معناه أنه مازال في وضع تنزل ، وأن العرفاء الأصفياء يستنبطون منه بواسطة الإلهام وزجاجة الخيال ، ما يقعون عليه من لطائف وإشارات .

٥ - ملاحظات عامة على نظرية الخيال

في العرفانية الصوفية

لأنكاد نجد من الصوفية من اهتم بدراسة الخيال وتحليله وبيان مستوياته وآفاقه وتنزلاته مثلاً أهتم به محى الدين بن عربى . وقد لاحظ كوربان أن ابن عربى

جعل لمبدأ الخيال في وظيفته النفس كونية Psycho Cosmic ، مظهرين أحدهما نفسى ، والآخر خاص بنشأة الكون Cosmogonic أو أصل الأسماء الإلهية Theogony of the Divine Names .

وينبغى فيما يتعلق بهذا المظهر أن نأخذ في الحسبان أن فكرة الأصل الأول والنشوء ، لا علاقة لها بالخلق من العدم : Creato ex nihilo ولا تمت بأدى صلة لنظرية الفيض والصدور ، تلك التي تقول بها الأفلاطونية المحدثة ، وإنما ينبغى في هذا السياق أن نفكر في عملية إشراقية متزايدة ، ترفع الإمكانيات الأبدية الكامنة في الأصل الوجودى الأقدس بشكل متدرج صوب وضع من التأتق والظهور .

إن المظهرين كليهما غير منفصلين وغير متماثلين ، وسواء علينا أنظرنا في الخيال من حيث وظيفته الكونية ، أم اعتبرناه فعالية إنسانية ، فإن ما يبقى من وراء هذا كله عند ابن عربى خصيصة جوهرية تميز وظيفة الخيال بوصفه برزخاً ووسطا بين وضعين : Mediatrix .

وكما أن النفس الرحمانى الوجودى الأنزه وسيط بين الماهية الإلهية الغيبية Divine Essentia abscondita وبين العالم بوصفه تجلياً للأشكال المتكررة ، فكذلك الخيال وسيط بين عالم الحقائق الروحية الخالصة وبين العالم الحسى (١٢٣) .

ويتعلق الخيال بأصول الأسماء الإلهية theogonic imagination وذلك عندما يجعل من يتخيل ، النفس الرحمانى الخالق ، وتجليات الإله المخلوق فى المعتقدات ، موضوعاً لتأمله : God Created in faiths . ويأخذ الخيال الطابع الكونى عندما يتجه إلى معرفة العالم بوصفه تجلياً Theophany وعندما بموضع العالم الأوسط الذى تدركه قوتنا الخالية (١٢٤) .

ومن الجدير بالذكر أن كوربان . التفت فى ضوء مذهب ابن عربى إلى ثلاث مقولات تحكمها قدرة الإنسان على التخيل . وتثول هذه المقولات إلى النفس الرحمانى وأصول الأسماء الإلهية وفكرة الإله المخلوق فى المعتقدات . والحق أن جانباً غير قليل من نظرية الخيال عند ابن عربى يبدو منصبغاً بأفكار وتصورات ثيولوجية تتسق مع مقدمات نزعة العرفانية ، والنقص

الأساسي في نظريته يتمثل في إهمال التعرف على الإبداع التخيلي في مجال الفن . صحيح أن العرفانية الصوفية أعلنت من الوظيفة الإبداعية التي ينطوي عليها الخيال ، ولكنها في تأكيد هذه الوظيفة راغت إلى مستوى التجربة الصوفية وما ترتبط به من شهور وتجل خيالي فيما وسموه بالخلق الجديد .

وقد عالج ابن عربي هذه المقولات في فصوص الحكم ، ونص عبارته أن الله تعالى وصف نفسه بالنفس وهو من التنفيس ، ... فأول ما نفس عن الربوبية بنفسه المنسوب إلى الرحمن بإجاده العالم الذي تطلبه الربوبية بحقيقتها وجميع الأسماء الإلهية ، ... والحق كما ثبت في الصحيح يتحول في الصور عند التجلي ، ... وإذا كان الحق يتنوع تجليه في الصور ، فبالضرورة يتسع القلب ويضيق بحسب الصورة التي يقع فيها التجلي الإلهي ... والحق الذي في المعتقد هو الذي وسع القلب صورته ، وهو الذي يتجلي له فيعرفه ، فلا ترى العين إلا الحق الاعتقادي ، ولا خفاء في تنوع الاعتقادات ، فمن قيده أنكره في غير ما قيده به ، وأقر به فيما قيده به إذا تجلى له ، ومن أطلقه عن التقييد لم ينكره ، وأقر له في كل صورة يتحول فيها ... إلى ما لا يتناهى ، فإن صور التجلي ما لها نهاية يقف عندها (١٧٥) .

على هذا النحو يبدو التجلي فكرة موجهة لتصورات ابن عربي عن الخيال ، وأساساً للعلاقة بين الخيال وبين مقولة الإله المخلوق في المعتقدات ، إذ لا يخلقه في المعتقد إلا التخيل في سياق التقيد بالصورة ، أما الخيال المطابق فيقلب مع التجليات مما يحقق له شهود الله في الصور كلها لا في صورة دو ، أخرى . وقد استدل الصوفية على التجلي الخيالي لله بنقول ، منها تمثل الجنة للنبي صلى الله عليه وسلم في عرض الحائط ، وتمثل جبريل لمريم في صورة البشر ، ومن جملة ما استدلوا به قوله عليه السلام في الحديث «أن تعبد الله كأنك تراه» وهو مقام الإحسان ، وقوله إن الله في قبلة المصلي ، وعلى هذا القول يعلق الكاشاني في شرحه بقوله فإذا قوى الاستحضار الخيالي وغلب الحال ، صار الشهود الخيالي مشهوداً بالبصيرة .

وقد نعت ابن عربي النفس الرحمانى المعبر عنه بالعاء بأنه هو الخيال المحقق والمطلق ، وهو أول ظرف قبل كينونة الحق ، ففتح الله فى ذلك العاء صور كل ما سواه من العالم ، وذلك العاء هو الخيال المحقق ، لقبوله صور الكائنات كلها ، وتصويره مالىس بكائن لاتساعه ، فهو عين العاء لاغيره ، وفيه ظهرت جميع الموجودات ، وهو المعبر عنه بظاهر الحق ، وقد قرر الشرع فى أماكن ماضبطه الخيال المتصل من كينونة الحق فى قبلة المصلى ، فقبله الخيال المتصل وهو من بعض وجوه الخيال المطلق الذى هو الحضرة الجامعة والمرتبة الشاملة ، فجميع الموجودات ظهر فى العاء إلا العاء فظهوره بالنفس خاصة. (١٢٦)

ومما يظاهر أن العاء هو النفس الرحمانى قول ابن عربي : انظره فى الأصل حيث قال فى العاء ، فشبه ، والتشبيه تخيل ، والعاء هو جوهر العالم كله ، فالعالم مظهر إلا فى خيال ، فهو هو وما هو هو ، ومما يؤيد ما ذكرناه ، وما رميت إذا رميت فنى عين ما أثبت كما نفخ عيسى فى صورة الطير فكان طيرا ، فظهر فى نفخ عيسى النفخ الإلهى وهو قوله «ونفخت فيه من روحي» والنفخ نفس ، والعاء عين ذلك النفس. (١٢٧)

وعلى هذه النصوص يعلق كوربان بأننا نواجه فى نزعة الاستمرار فى المسيحية وفى الإسلام فذرة أن الله يحوز قوة الخيال ، وأنه يخلق العالم بقمة تخيله ويستل من ذاته ومن فعالياته الأبدية وإمكانات وجوده الخاص . إننا نلاحظ بشكل عام أن درجة الحقيقة المعزوة للخيال المبدع الخالق ، تنسجم مع ملاحظة الخلق بوصفه منبت الصلة بالمذهب الثيولوجى الرسمى ، باعتباره مذهبا فى الخلق من العدم ، صار جزءاً صميماً من عاداتنا التى تنظر بموجبها فى هذا الخلق باعتباره الفكرة الحقيقية الوحيدة . ويتساءل كوربان عن العلاقة الضرورية المتبادلة بين فكرة الخلق من العدم ، وبين تحليل الجانب الأنطولوجى فى الخيال المبدع . وأيا ما كان الأمر ، فإن الفكرة الأولية فى تصوف ابن عربي الثيوصوفى وفى كل النزعات الثيوصوفية ، تثول إلى اعتبار الخلق تجلياً ، بحيث يبدو الخلق فعلاً نابعاً من القوة التخيلية المقدسة .

ولكن كيف يعزى الخيال لله وحد الخيال أنه قوة مفتقرة للمحسوسات ،

وأنه وسط بين العيان والتصور الذهني ؟ إن الخيال في هذا السياق معزو لكيونة من الكيونات ، إذ للألوهية على حد تعبير ابن عربي الذي يأخذ فيه بفكرة مستويات التجلي ، خمس كيونات : كيونة في العاء وكيونة في العرش وكيونة في السماء وكيونة في الأرض وكيونة عامة ، والأولى منها هي أول ظرف قبل التجلي الإلهي . (١٢٨)

إن العاء والنفس والهاء والهوى كلها مترادفات تعدل في العرفانية الخيال الكلي المطلق ، وعلى هذا النحو يساوى قول ابن عربي إن الله فتح في العاء صور الأشياء ، قوله إن الخيال المطلق الأقدس وسع صور الأشياء . والحق أن ابن عربي يذهب إلى خلق الأشياء عن عدم لا من عدم ، مما يعني أنها أعيان ثابتة في العلم الإلهي ، وصور في العاء والهوى بوصفها النفسى الرحاني الخالق .

وتنتهى عرفانية ابن عربي إلى التمييز بين خيال مقيد وآخر مطلق ، وبعبارة أخرى بين خيال متصل وآخر منفصل . والخيال المنفصل أو المطلق عنده أصل للمتصل المقيد ، وهذا الخيال المنفصل في إطلاقه ليس سوى العاء . ويقوم تمييز ابن عربي بينها على أساس أن المتصل يكون صوراً لا تدوم لأنها تذهب بذهاب الشئ المتخيل ، أما المنفصل بوصفه الأصل ، فهو حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح فتجسدها بخاصيتها .

والخيال المتصل ذاته نوعان ، ذلك أن من المتصل ماهو عفوى لادخل للإرادة فيه كصور الرؤى والأحلام ، ومنه مايوجد عن قصد وإرادة ، وهو ما يمسكه الإنسان في نفسه من مثل ما أحس به ، أو ما صورته القوة المصورة إنشاءً لصورة لم يدركها الحس من حيث مجموعها ، لكن آحاد المجموع لا بد أن يكون محسوساً ، وكأن ابن عربي يفسر بهذه العبارة تلك الصور التي يخلقها الخيال بحيث لا يقابلها شئ في الواقع المحسوس ، لأنها صور تندمج فيها جزئيات من أجناس وعناصر شتى يدركها الحس جنساً جنساً وعنصراً عنصراً ، ومن هذا الوصيد ما يبدعه الشعراء والنحاتون والرسامون من خيل مجنحة وآساد تحمل وجوها آدمية التركيب .

وعند ابن عربي أن المنفصل قد يندرج في المتصل ، ومن أمثلة هذا الامتداد والاندراج ، تصور الملك في صورة البشر ، ومنه التجلي الإلهي في صور المعتقدات ، وهو مما خرج مسلم في الصحيح من حديث أبي سعيد الخدري ، وفيه حتى إذا لم يبق إلا من كان يعبد الله من بر وفاجر ، فيأتيهم رب العالمين . في أدنى صورة من التي رأوه فيها فيقول أنا ربكم ... فأنكر في صورة وأقر به في صورة ، والعين واحدة والصور مختلفة ، فهذا اختلاف الصور في العماء ، فالصورة بما هي صور هي المتخيلات ، والعماء الظاهرة فيه هو الخيال (١٢٩)

ويلحق كوربان على مذهب ابن عربي في الخيال المتصل والخيال المنفصل Inseparable and dissociable imagination بقوله : ينبغي أن نميز في الخيال المتصل بين خيالات تأملناها سلفاً أو استدعيناها بعملية عقلية واعية ، وخيالات تقدم نفسها بشكل عفوى كالأحلام ، وتمثل الخصيصة المميزة لهذا الخيال في عدم انفكاكه عن الموضوع المتخيل ، أما الخيال المنفصل عن موضوعه فله حقيقة مستقلة باقية في العالم البرزخي الأوسط وهذا الخيال بوصفه برانيا بالنسبة للموضوع المتخيل ، يمكن أن يراه الآخرون ماثلاً في العالم الخارجي بشرط أن يكون الآخر من أصحاب الممارسة الصوفية

إن هذه الصور المنفصلة تبقى بالنسبة للصوفية ماثلة في عالم عيني ، وبهذا المعنى يبدو الخيال حضوراً له منزلة ما هوية (حضرة ذاتية) Hadrat Dhatiya قادرة على استقبال الأفكار والمعاني والأرواح ، ملبسة إياها الظهور الجسدي (١٣٠) ومن الجدير بالملاحظة أن بين المثل المعلقة عند السهروردي الحلبي وبين الخيال المنفصل والمتصل عند ابن عربي ، أوجهاً من التشابه والاختلاف . أما الاتفاق بينهما فجلى في أن الخيال المتصل والمثل المعلقة يحتلان مركزاً وسطاً بين المحسوس والمعقول ، وليس الخيال المنفصل على هذا الحد لأنه حضرة ذاتية خارجية قائمة بنفسها .

وما يتفقان فيه القول بتجلي الخيال المنفصل والمثل المعلقة في مظاهر متنوعة ، وأنها يمدان النفس المتهيئة بالاستعداد والقبول ، بالقدرة على أن تنطبع فيها جملة من أنوار الخيال . والحق أن الإشرافيين قد ميزوا في سياق المفارق وغير

المفارق بين غمطين من المثل ، وهو تمييز ينحل إلى مذهب أفلاطون في المثل ، معلوم أنه تردد في مذهبه بين اعتبارها مفارقة أو غير مفارقة ، وهي مسألة خلاف بين الشراح والمعلقين .

إن هذا الاختلاف عند الإشرافيين له ما يماثله في ثيوصوفية ابن عربي ، ذلك أن الخيال المنفصل يؤذن بضرب من المفارقة ، إلا أنه ليس مفارقاً بشكل مطلق ، لأنه قد ينسبط ويمتد ويولج نفسه في الخيال المتصل . ويتمثل وجه الاختلاف في أن ابن عربي نمي فكرة الخيال المنفصل بحيث ربطها أنطولوجياً بإشكالية الخلق الجديد المتقلب في الهيات والصور وبفكرة الحق المخلوق به ، وإلا له المعبود في المعتقدات . ثم إنه أسس هذه التصورات على التخيل المنفصل باعتباره العماء والكينونة الأولى للوجود الخالق ، مما يجعل من مذهبه في الخيال رؤية أكثر رحابة وعمقا ، وموفقاً ثيوصوفياً معارضاً للمذاهب الرسمية في الفكر الإسلامي ، وهي معارضة ناشئة عن الرغبة في الاحتفاظ للخيال بتابع أنطولوجي لا يتطرق إليه التحلل والشحوب .

وأما خاصية التجسد الخيالي فحكومة عند ابن عربي باستبطان فيلولوجي عرفاني يتمثل في التمييز بين الجسد والجسم ، وفي التحليل النفساني الدقيق لما بينهما من فروق برغم ما قد يبدو بينهما من ترادف . وقد التفت عبد الكريم الجبيلي لهذه الفروق في الشرح الذي قيده على باب من أبواب الفتوحات .

وفي هذا السياق ذكرا بن عربي في الباب التاسع والحمسين وخمسمائة أن من بين أسرار الخيال ، سر ظهور الأجساد بالطريق المعتاد ، وأورد في ذلك قوله :

تجسد الروح للأبصار تخيل فلا تقف فيه إن الأمر تضليل
قام الدليل به عندي مشاهدة لما تنزل روح الوحي جبريل

ونص عبارته أن البرزخ ما قابل الطرفين بذاته ، وأبدى لدى عينين من عجائب آياته ، ما يدل على قوته ، ويستدل به على كرمه وفتوته ، فهو القلب الحول ، والذي في كل صورة يتحول عولت عليه الأكابر ، حين جهلته

الأصاغر ، فله المضاء في الحكم ، وله القدم الراسخة في الكيف والكم ، سريع الاستحالة ، يعرف العارفون حاله ، بيده مقاليد الأمور ، وإليه مسانيد الغرور ، له النسبَ الالهى الشريف ، والمنصب الكيافى المنيف ، تلتطف في كثافته ، وتكتشف في لطافته ، يجرحه العقل ببرهانه ، ويعدله الشرع بقوة سلطانه ، وبحكم في كل موجود ، ويدل على صحة حكمة بما يعطيه الشهود ، يعترف به الجاهل بقدره ، والعالم ، ولا يقدر على رد حكمة حاكم . (١٣١)

ويقول عبد الكريم الجبلى صاحب الإنسان الكامل في رسالة له مخطوطة معقبا وشارحا لهذه العبارات : «... إن الصوفية فرقوا بين الجسم والجسد فقالوا ان الجسم هو كل صورة مرئية قابلة للأبعاد الثلاثة حالة كونها كثيفة الأصل طبعاً ، وقالوا إن الجسد هو عبارة عن كل صورة يتشكل بها روح من الصور الجسمانية ، وإذ قد عرفت ذلك فاعلم أن قول الشيخ رضى الله عنه ، سر ظهور الأجساد بالطريق المعتاد ، ليعلم أن المراد بذلك تصورات الأرواح الجزئية ، كما يجرى للشخص في حال تفكره من تصور روحه الجذبية بالصورة الخيالية المشهودة له غيباً ، أو كما يجرى للنائم من تصور روحه بالصورة المرئية له في النور ، المشهودة له حساً وشهادة .

.... وأما قوله البرزخ ما قابل الطرفين بذاته فإعلام بأن عالم الخيال برزخ لأنه قابل طرفي الجسم والروح الإنسانية بذاته ، وعالم المثال أيضاً برزخ لأنه قابل طرفي المعنى والصورة بذاته ، والعالم الذى تصير إليه الأرواح بعد فراقها للأجسام أيضاً برزخ لأنه قابل طرفي الدنيا والآخرة بذاته فالخيال بين أحكام الجسم وأحكام الروح ، والمثال بين أحكام الصورة والمعنى .

وتكلم الجبلى في شرحه على ما ينسبه العرفاء للخيال من قدرة التكوين والإيجاد ، وذلك إذ يقول ، أراد الشيخ بقوله إن له النسبَ الالهى الشريف ، تكوين الأشياء بالقدرة ، الأتراك تكون كل ما أرادته في خيالك على حسب ما شئت ، وإن كنت متمكناً كان لك ذلك في عالم المثال ، وفي العالم الذى تصير الأرواح إليه بعد الانتقال من دار الفناء ، فلبرزخ تلك الصفة الالهية القادرية ، فهو خلق له وصف الحق ، يظهر بحكم كل من عالمي اللطافة

والكثافة في صورة واحدة ، ... وبحكم الخيال في كل موجود » (١٣٢)

ويتفق شرح الجبلي وتحليله للقدرة المعزوة للخيال مع ما أورد في الإنسان الكامل ، وذلك في إشارته إلى أن من تجلى القدرة تصرفات أهل الهمم ، ومنه عالم الخيال وما يتصور فيه من غرائب عجائب المخترعات ، ومن هذا التجلي يتلون لأهل الجنة ما يشاءون ، ومنه عجائب السمسم الباقية من طينة آدم ، ومنه أيضاً الحوارق . إن هذا التمييز الثيوصوفي بين الجسم والجسد ليدل على اتجاه سيمانطقي مبكر . وربما قيل إن دلالة الجسم والجسد واحدة ، ولكن وحدة الدلالة هنا ذات أساس معجمي تتجاوزه العرفانية صوب دلالات أخر تدور على استبطان التنزيل من ناحية ، وعلى الإهابة بالمصطلح الصوفي من ناحية أخرى . أما التنزيل فمعتمد الصوفية فيه على آيات ورد منها في شأن الجسم قول القرآن :

« قال إن الله اصطفاه عليكم وزاده بسطة في العلم والجسم » (البقرة ٢٤٧) ، وقوله : « وإذا رأيتم تعجبك أجسامهم » (المنافقون ٤) .

وورد منها في شأن الجسد قوله : « واتخذ قوم موسى من بعده من حلبيم عجلاً جسداً » (الأعراف ١٤٨) ، وقوله : « وما جعلناهم جسداً لا يأكلون الطعام وما كانوا خالدين » (الأنبياء ٨) ، وقوله : « ولقد فتنا سليمان وألقينا على كرسيه جسداً ثم أناب » (ص ٣٤) .

وأما المصطلح فقد أورد ابن عربي في تعريف الجسد أنه كل روح ظهر في جسم ناري أو نوري وزاد في الفتوحات أنه كل روح أو معنى ظهر في صورة جسم نوري أو عنصري حتى يشهده السوى (١٣٣) .

وواضح أن المصطلح العرفاني متفق مع نسق الآيات في التعرف على الوضع الدلالي . وليس الحد التعريفي للجسم في العرفانية بمعزل عن الحد المنطقي ، فقد ذكر الجبلي في ذلك أن الجسم عنصري كثيف قابل للأبعاد الثلاثة ، وهو تعريف قائم على تصور الامتداد في المكان .

أما الدلالة الثيوصوفية للجسد فمرتبطة بالنظرية العرفانية في الخيال ، إنها

دلالة موجهة بما نعتة الصوفية بالتشكل الخيالى أو المثالى فى الصورة ، مما يعنى أن الجسدية تنطوى بديا على مفهوم خاص بالمعانى التى يدخلها الخيال فى قوالب الصور .

وليست هذه المقولة بمعزل عن الوصف الثيوصوفى للخيال بأنه نسيج يضم التقابل بين اللطافة والكثافة ، من حيث تتول اللطافة إلى المعانى الخالصة وتنحل الكثافة إلى المحسوس فى غلظه وخشونته وكثرة قشوره . ومن الخواص المميزة للخيال التجسيد وإيلاج المعانى فى الصور ، وهذا يعنى أن فى الخيال قدرة على الإدماج ومزج المعانى بالمحسوسات . إنه بهذه الكيفية تأسيس لوحدة العيان والتصور ، وحركة صاعدة هابطة ، بين عروج إلى المعنى وتدل إلى المحسوس ، وتلطيف للكثيف وتكثيف للطيف ، والخيال فى هذا كله توجهه جدلية عرفانية قائمة على مفهوم التجسد .

ومن الجدير بالاعتبار عند ابن عربى وعند الجليلي وصف التخيل بالقدرة على الخلق والإيجاد ، مما يجعل للإنسان نصيباً من التأله يشارك به القوة الوجودية فى خالقيتها وإن اختلف معنى الخلق باعتباره النسبة . إن هذه القدرة التخيلية على الإيجاد لا يذنان بأن النزعة الثيوصوفية قد تجاوزت بشكل واسع آراء المتكلمين والمتفلسفة على مذاهب الأقدمين ، ومما يؤسف له أن تراثنا البلاغى والنقدى لم يلتفت إلى هذه الملاحظة العميقة ، وأن العرفاء لم يربطوا بينها وبين النظر فى الشعر ، وإنما اكتفوا بتحليل هذه الخاصية نظرياً فى سياق التجربة الصوفية وما تضم من نشاط نفسى عال يبدى نفسه فى مظاهر متنوعة من الخلق والتجلى والشهود .

إن إبداعية الخيال وقدرته على التكوين والإيجاد واضحة فى قول الجليلي ، إن الخيال خلق له وصف الحق ، فالإنسان بواسطته يكون كل ما أراد وفق مشيئته ، مما يؤيد بأن الخيال أقصى تحقق فعلى للإرادة والحرية الإنسانية التى لا تحدّها حدود .

ويعلق الدكتور عبد الرحمن بدوى على هذه الخصائص فيقول «إن الإنسان إذا بلغ المرتبة التى يخرق فيها العوائد أى القوانين الطبيعية ، فإنه يخلق

ما يشاء لأنه سيكون في هذه الحالة واضح القوانين ومبدعها . وسوف تبدو لنا هذه الأقوال في ضوء جديد إذا ما عرفنا أنها المناظر الروحاني للأنظار الصنعوية والعلمية ولاكتناه أسرار الطبيعة .

ويمكن السر في مناظرة الناحية الروحانية الناحية العلمية في ميل الروح العربية إلى الخوارق والمعجزات ، فهذه الروح لا تتصور العمل العلمي إلا مشفوعاً وممهداً له بالنظرية الروحانية ، ومما يؤكد هذا التصور اتخاذ الروح العربية الكهف رمزها الأولى ، وهو رمز دلالة أن العلم لا يفهم إلا خارجاً من كهف مستور ، وهكذا تعد النظرية الصوفية في قدرة الصفة من العرفاء على خرق العادات والإبداع للحوادث والظواهر ، تبريراً روحانياً للأعمال الصنعوية والنظرات العلمية التي تستخرج سرائر الخليقة وعلل الطبيعة . (١٣٤)

لقد ألحق الصوفية بمبدعات الخيال خرق العادات وعلم السحر وعلم الفرائيس وتجليات سوق الجنة ، وتفصى العلاقة بين الخيال والإبداع إلى الكشف عن الوشيحة العرفانية بين الخيال والتجلي الذي عاجله العرفاء في سياق ثيولوجي خالص يتمثل في التجلي الإلهي أو التجلي الملائكي ، ومذهبه في ذلك أن العلولا يتجلي على نحو واحد متكرر ، وإنما يتنوع تجليه بتنوع الصور وعلى هيئة استعداد المتجلي له لتفاوت الاستعدادات شدة وضعفا .

ولقد ربط الصوفية بين التجلي وعلم المرايا في إطار الخيال المبدع ، فالمتجلي والمتجلي له في وضع المرايا المتقابلة التي ينعكس بعضها على بعض ، وفي سياق التضاييف بين التجلي الصوري والخيال ، ذكر العرفاء مانعوه بالعلم الذي يدرك به التجلي الإلهي في الصورة المخصوصة ، وما أراد الله بتلك الصورة ، وميزوا بين الوهم والهمة في علاقة كليهما بالقوة المتخيلة ، وأساس التمييز عندهم فكرة المداير والمستويات التي تتفاوت بتفاوت العام والخاص ، فبالوهم يخلق كل إنسان في قوة خياله مالا وجود له إلا فيها وهذا هو الأمر العام ، أما العارف فيخلق بالهمة ما يكون له وجود من خارج ، ولا تزال الهمة تحفظه ، ومتى طرأ على العارف غفلة عن حفظ ما خلق ، عدم ذلك المخلوق .

وللخيال علاقة وثيقة بالتجلى الإلهي في صور الأعيان ، وينحل الطابع الخيالي للتجلى إلى ضربين ، فنه تجل خيالي على صورة المعتقد ، ومنه على صورة المحسوس . لقد تشدد الصوفية في التأكيد على أن التجلى الخيالي إذا اشتد ظهوره شرهد بالعين الشحمية محسوساً ، لكنه على الحقيقة عين البصيرة هي المشاهد ، فكان البصر محل البصيرة

ولابد لمن يشاهد هذه الأشكال أن يفرق بين الإدراكين ، إذ متى ثبتت الصورة ولم يطرأ عليها اختلاف ولم يعرض لها تحول وتغير ، فذلك إدراك حسي ، أما إذا تنوعت تكوينات الصورة فذلك إدراك بعين الخيال .

ومما يدخل في البناء الديالكتيكي للخيال وما يخترعه من تجليات صورية ، أنه على حد وصف ابن عربي يتسم بالسعة والضيق معاً ، أما سعته فلأن له سلطاناً في ضبط وتصور مالايعيه الفهم ولا يتصوره كالعدم والحال . وأما ضيقه فلا فتقاره إلى الصورة وإلى الحسي لأنه إنما يتلقى من المعطى الحسي ، فهو لا يقبل أمراً حسياً كان أو معنوياً ، ولا يضبط نسبة أو إضافة إلا إذا تلبست هذه الأمور بالصور .

ومما يدل على ارتباط الخيال بالمباحث الكلامية عند العرفاء ، ما ذهبوا إليه من أن الله لا يتجلى ولا يشاهد في الأشكال المحسوسة إلا من حيث التشبيه ، إلا أن طائفة تشهد الصورة على النحو التشبيهي الخالص ، وطائفة أخرى تشهد التزيه في التشبيه .

لقد كشف مذهب الصوفية في التجلى الصوري والإبداع الخيالي عن تصورات أساسية منها ، لا نهائية الصور ، وأن الله لا يتجلى بصورة واحدة مرتين ، وأن كل تجل يعطى خلقاً جديداً ويذهب بخلق ، وإن المتجلى يتقلب في الصور بتقلب الأشكال ، وهذا هو تحول الحق في الصور عند التجلى ، وهكذا ينشط الخيال الأبداعي متجهاً في فعاليته إلى الإدماج والتوحيد بين العلو المتجلى والصورة التي تجلى فيها ، ويضع اللامرئ والمرئ ، والروحي والمادى في تجانس وانسجام .

إن مذهب الصوفية في التجلي والخيال يقضى إلى أن المشاهدة تمثل ذاتي خالص من تمثيلات الشعور ، ينصهر فيه المظهر الخارجى المحسوس والتشخيص الذى يعانى به الخيال بوصفه تجليا للعلو في الصورة المشهودة ، من حيث هي وسيط يتجلى الله من خلاله للإنسان .

وسواء في هذه الحالة أن نقول إن الروحي تجسد في الصورة الحسية أو أن الصورة تجلت بوصفها العلو حاضرا في مظهر من المظاهر . لقد لاحظ كوربان أن المشاهدة الخيالية تحقق نوعا من التكثيف والتركيز الذى قد يكفه الحضور المادى للمحسوس . وليس من شاهد على هذه الرؤى إلا الوجد والحدس العاطفة الدينية التى تولدها الرغبة المخلصة في معاينة العلو لا في إطلاقه ولا تعينه وإنما في محابته وتجليه في الصور والأشكال . (١٣٥)

إن الإدراك الحسى ضرورة تفرضها طبيعة الخيال ، وهذا ما ألحت عليه المذاهب النفسية والفلسفية في تراث الثقافة قديما وحديثا . وليس مذهب الإشراقين والعرفاء بمعزل عن هذه الضرورة التى لولها لعجز الخيال عن ممارسة نشاطه الابداعى . والدلالة الأنطولوجية في هذا السياق أن المفكرين والقائلين بالوجدان والعاطفة قد أدركوا أن المحسات تمثيل للهوى التى يفتق فيها التخيل ما يبدع من صور ، لكنها تبدو في عملية التخيل محكومة بأمر شارطى يثول إلى غياب المحسوسات ، وهذا ما عبر عنه ابن عربى في الفصوص إذ أشار إلى أن خزانة الخيال ليس فيها سوى المحسوس بشرط غيبته عن الحس . وقد تلقفت الأنطولوجيا الظاهرية هذا الشرط الذى اكتسب صفة العدم ، وعبر سارتر عن هذا التلازم بين التخيل والعدم كما سلف أن مر بنا في مواضع آخر من الباب الأول .

وخير تعبير عن هذا التلازم ما نظفر به في الفتوحات من نصوص صريحة في هذا السياق فالخيال على حد تعبير ابن عربى ليس له قوة تخرجه عن درجة المحسوسات ، لأنه ما تولد ولا ظهر عينه إلا من الحسى ، فكل تصرف يتصرفه في المعدومات والموجودات ومما له عين في الوجود أولا عين له ، فانه يصوره في صورة محسوس له عين في الوجود ، أو يصوره صورة ما لها بالجموع عين في

الوجود ولكن أجزاء تلك الصورة كلها أجزاء وجودية محسوسة فقد جمع الخيال بين الإطلاق العام الذى لا إطلاق يشبهه ، فإن له التصرف العام فى الواجب والمحال والجائز ، وما ثم من له حكم هذا الإطلاق ، وهذا هو تصرف الحق فى المعلومات بوساطة هذه القوة كما أن له التقييد الخاص المنحصر فلا يقدر أن يصور أمراً من الأمور إلا فى صورة حسية . (١٣٦)

إن ابن عربى يتحدث عن الخيال بوصفه علماً وركناً من أركان المعرفة ، ذلك أنه علم البرزخ والمراتب الوسطى ، وعلم التجسد فى الأشكال والتترل فى الصورة ، وهو أيضاً معرفة بالخوارق والمعجزات المروية related thaumaturgies ، والعلم الذى يوجد المحال من حيث يدفعه العقل ، ويكسب واجب الوجود شكلاً برغم أن ماهيته الخالصة لا تتجانس الأشكال وتتعارض معها ، وهو علم بالتأملات الفردوسية Paradisiacal Contemplations ويوضح كيف أن الذين أعد لهم الفردوس نزلاً يلجون فى كل شكل جميل يتصورونه ويرغبون فيه ، وكيف تغدو هذه الأشكال لباساً لهم ينظرون فيه لأنفسهم ولغيرهم من المنعمين .

وهو إلى هذا كله علم التجلى الإلهى فى القيامة فى الصور التى يقع فيها التبدل والتقلب ، وعلم ما يراه الناس فى النوم ، وموطن الخلق بعد الموت وقبل البعث ، وأما قبول الخيال للصور الروحانيات فتمثيل للاستحالة التى منها ما فيه سرعة كاستحالة الأرواح والمعانى صوراً مجسدة ، وما فيه ببطء كاستحالة الهواء ناراً والنطفة إنساناً .

ويصف ابن عربى حضرة الخيال بالانبساط والاتساع ، وهى على حد تعبيره حضرة يظهر فيها وجود المحال ، فواجب الوجود لا يقبل الصور وقد ظهر بالصورة فى هذه الحضرة ، وفيها أيضاً يدع الخيال من الصور والأشكال ما يدفعه منطق العقل ويرده ، ومن ذلك رؤية الجسم فى مكانين فى آن واحد . وما يلحق بذلك إدراكات الجنة ففاكهتها لا مقطوعة ولا ممنوعة ، وكذلك سوق الجنة تظهر فيها صور حسان ، فكل صورة يشتهيها يدخل فيها فيلبسها ويظهر بها وهو يراها فى السوق ما انفصلت ولا فقدت ، ولو اشتهاها كل من فى

الجنة دخل فيها وهى على حالها ، ويمثل ابن عربى لحضرة التخيل من حيث اتساعها وإطلاقها وتنوعها فى مظاهرها بالحقائق الكلية المعقولة التى لا تتبع ولا يفنى تنوع ظهورها ، فهى لا تقبل الزيادة والنقصان .

إن الخيال فى عرفانية ابن عربى له الحكم فى المحسوس والمعقول والحواس والعقول ، وفى الصور والمعانى ، وفى المحدث وفى القديم ، وفى المحال وفى الممكن وفى الواجب ، وعنده أن من لا يعرف مرتبة الخيال فلا معرفة له جملة واحدة . (١٣٧)

إن مذهب ابن عربى فى الخيال المنفصل ، ومذهب الإشراقيين فى المثل المعلقة ، ليؤذنان بأن للخيال حضرات منها حضرة يظهر فيها بوصفه عالماً قائماً بنفسه مستقلاً بذاته ، قليلاً غير مشروط بالذات التى تتخيل . ولو أننا افترضنا علاقة بين هذا الضرب من الخيال وبين الإنسان ، لبدت لنا الذات فى وضع سالب ، فما على الإنسان إلا أن يتقبل ما يمتد إليه من رقائق المثل أو الخيال المطلق ، بحيث يستقبلها على نحو جاهز لما يتميز به عالم الخيال المنفصل من ذاتية تجسد المعانى والأرواح بخاصيتها .

ويثول أصل هذا التمييز إلى التصور العرفانى لثنائية الوجود من حيث يضم الروح والمادة ، والمعقول والمحسوس ، والثابت الدائم والمتحول الصائر ، كما يثول إلى إدخال القيمة عنصراً جوهرياً فى الترتيب الطبقي الذى يأخذ بأفكار تدور على الشرف والحساسة ولا يخفى أن هذا التقويم الطبقي قد امتد حتى تغلغل فى قضايا بلاغية ونقدية ، تتمثل فى المفاضلة بين الألفاظ والمعانى ، كما بسط نفوذه على مشكلات كلامية وثنولوجية دارت على اعتبار اللفظ طينياً متافناً ، واعتبار المعنى ثابتاً لا يتطرق إليه الفساد . ولما كان الأمر على هذا النحو ، بدا التشكيل الثلاثى بإدخال الخيال حداً وسطاً بين الحس والعقل أمراً لا زماً دعت إليه ضرورة مقتضاها تصور عالم مركب من المتقابلين هو عالم البرزخ أو الخيال .

لقد أرسى ابن عربى - برغم الاعتراضات التى يمكن توجيهها لفكرة الخيال المطلق - الأساس الثيولوجى للخيال القبلى الذاتى المنفصل الذى يرداف عنده

النفس الرحمانى والعلماء ، والحق أنه حاول فى سياق عرفانية شديدة الخصوصية ، أن يتخطى هذه الثنائية عندما وصف الخيال المنفصل بأنه ليس مفارقاً تماماً ، وأنه قد يمتد ليلتحم بالخيال الشخصى المتصل .

ولئن كان جيامبا تستافيكو Giampattista Vico قد حاول أن يضع منطقاً للخيال ، استعان عليه بتصوير خاص بالعصور التاريخية والأساطير والرموز والاستعارات والتأملات المجردة ، لقد كان ابن عربى أسبق منه فى الالتفات لمنطق الخيال الذى يمكن وصفه بأنه منطق عرفانى ، تتمثله فى الطابع الثيولوجى من جهة ، والطابع الإنسانى من جهة أخرى .

إن منطق الخيال - برغم ما فى هذه الصياغة من تناقض ، يمكن التعبير عنه بأنه منطق اللا منطق ، إنه يثول إلى فكرة الوساطة بين الحس والفهم ، وإلى التجسد والقدرة المطلقة التى تبدع وتوجد وتشكل وتخلق الصور خلقاً من بعد خلق بواسطة ما لهمة العارف من تأثير ، ومن خلال تجاوز اللبس من الخلق الجديد ، مما يؤذن بأن الخيال قدرة لا نهائية على إبداع صور لا نهائية غير قابلة للنفاذ ، وبأن الجدة مقولة مؤسسة لمنطق الخيال . وهذا ما التفت إليه النقاد الرومانتيكيون فى الثقافة الغربية وألحوا عليه أياً إلحاح . وجاع القول أن المنطق العرفانى للخيال يتمثل فى مقولات الجدة والتأليف التركيبى بين المتقابلات ، وإذا كان منطق العقل يقوم على الهوية وعدم التناقض ، فإن للخيال منطقاً آخر يقوم على احتضان المتقابلات .

ويتمثل الجانب الثيولوجى عند ابن عربى فى أن للحق نسبتين : نسبة تنزيه ونسبة تشبيه ، وهذه النسبة الثانية محتدها الخيال إذ تنزل من لا صورة له فى الأشكال والصورة التى ورد بها القرآن والسنة مما نسب لله من تعجب وبتشبش وغضب وفرح ومما وصف به من الجوارح . أما الجانب العاطفى من الخيال فقد أكداه ابن عربى فى كلام له عن علاقة الخيال بالحب ، فقد تؤثر أسباب الحب الطبيعى فى المحب فيصور محبوبه فى خياله بصورة قد تطابق الصورة الطبيعية وقد تكون دونها أو فوقها ، وقد لا يكون للمحبيب صورة فيصور المحب ما لا يقبل

الصور ، وقد تلتبس في الحب الطبيعي صورة المحبوب المتخيلة بصورة نفس المحب المتخيلة ، وإذا تقاربت الصورتان فإن صورة المحبوب لاتنضبط للمحب ، وإلى هذا الضرب من المحبة نسب ابن عربى عاطفة قيس وجعله في هذا المقام . لقد كان ابن عربى حريصا على أن يرد على من وصفهم بأصحاب النظر ، فأصحاب المعرفة النظرية عنده لم يفطنوا لكون الخيال مرتبة وسطى تتعلق بالمحسوس والمعقول والممكن والضرورى والمحال ، وهذا كله يؤهل الخيال لأن يكون ركنا من أركان المعرفة الحقة بحيث لا توجد بدونه سوى معرفة لا تماسك فيها ولأ اتساق ، وما أشبه موقفه بموقف المثالية النقدية المتعالية عند كانت ، ذلك أن الخيال عنده هو الذى يركب المظهر في تعدده ، وهو الذى فيه يتم ارتسام التمثلات .

ويعلق كوربان على نظرية ابن عربى بقوله «إن الخيال باعتباره وسيطا بين الفكر والوجود ، وتجسد الفكر في الصورة ، وحضور الصورة في الوجود ، لتصور هام اضطلع بدور رائد في فلسفة عصر النهضة ، وهو التصور الذى نظفر به مرة أخرى في فلسفة الاتجاه الورمانسى ... والخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس ، تنشق منه الروح التى ينفخها في الأشكال والألوان ...

وينبغى أن نحط ونحذر من الخلط بين الخيال والوهم ، إذ الوهم بحسبانه تدريبا للفكر ، لا أساس له في الطبيعة ، ويبدو هذا التحذير جوهريا لمقاومة التيار الفوضوى الناجم عن تصوراتنا للعالم ، تلك التى تعوقنا عن اجتياز هذه السبيل التى نادرا ما تحدثنا من خلالها عن وظيفة الخيال المبدعة اللهم إلا بضرب من المجاز .

ولقد بذلت جهود واسعة استهلكتها نظريات المعرفة ، حتى إن كثيرا من الشروح والتفسيرات التى تتقاسم نظريات سيكولوجية وتاريخية واجتماعية ، صارها تأثير تراكمى في إبطال أهمية الموضوع ، وأصبح تفكيرنا المقيس بمعايير تتعارض والتصور العرفانى Gnostic Conception لخيال يضع الوجود الحقيقى ، تعبيرا عن مذهب لا أدرى خالص pure agnosticism ، وقد سقطت لدى هذا الوصيد

الدقة الاصطلاحية مما أفضى إلى اختلاط الخيال بالوهم . وإن مما لا ينسجم مع عادتنا الفكرية ، إعتبار الخيال أداة للمعرفة التي تبدع الوجود » . (١٣٨)

ويتساءل كوربان عن معنى الخلق والإبداع المعزو للخيال الإنساني ، ويجب بأن الرد على هذا التساؤل غير ممكن ما لم نفترض مقدماً معنى الإبداع الإنساني ومشروعيته ومعنى كوربان في تساؤله فيقول : وكيف يمكن أن نسلم بحيث نبدأ بايضاح أن الإنسان يشعر بحاجة لا إلى تجاوز الحقيقة المعطاة فحسب ، ولكن يشعر أيضاً بالتغلب على عزلة النفس عندما تترك لذرائعها في عالم مفروض ؟ إن لدى الإنسان شعوراً بالتغلب على أنانيته ، ... ولن نسلم بهذه الحاجة الإنسانية ما لم نتغلغل في بواطننا مجريين حاجتنا إلى التجاوز لنظفر بتصميم يدفعنا إلى هذا المتجه .

ويناقش كوربان في تعليقه مسألتين ، الأولى استبطان مصطلح الخلق ، والثانية إمكانية المقارنة بين مذهب ابن عربي ومذهب عصر النهضة ، أما المصطلح فقد بداله بصنعة من لغتنا اليومية ، وبغض النظر عما إذا كانت غاية هذه الفعالية تتمثل في عمل الفن أو العادة ، فإن مثل هذه الموضوعات لا تمدنا بإجابة عن السؤال ، وأما المقارنة فأمر ممكن لما بين نظرية الكشف عند عربي ومذاهب عصر النهضة لا سيما اتجاه يعقوب بييمه Jacob Boehme من تطابق . (١٣٩)

وليس من قبيل المبالغة أن التصور العرفاني لقدرة الخيال على الخلق من خلال التحول والتقلب في الصور ، يكاد يقترب مما فسر به بعض من نزعو مترئ الأنطولوجيا الظاهرية في العصر الحديث ، ما ينطوي عليه الخيال من جدة وإبداع من خلال الإهابة بمقولة الصيرورة من حيث هي فلسفة في الحياة والوجود .

ويقترّب هذا التصور العرفاني للخيال من تصور الفلسفة الوجدانية المعاصرة ونظرتها في الحياة من حيث هي سورة خالقة ومد لا يصدده انحسار ، والخيال الإنساني على هذا النحو ضرب من إبداع الحياة ، ذلك أنه ينفث من روحه فيها ويجدد نسيجها ويضاعف أشكالها بما ينفهق عنه من صور ، إن السورة

والخيال مستقران في جوهر الصيرورة ، تلك التي عبرت عنها العرفانية بالإحالة على بنية «التجلى» من حيث هو لانهاى في صور لانهاية .

إن أكثر المذاهب والنظريات تكاد تشترك في تصور البنية المنطقية للخيال بوصفها تركيباً جدلياً متوتراً يتمثل في أن الخيال يوحد المتعدد ويدمج العناصر ، وأنه لكونه الحد الأوسط ، لا يفسر بالرد النهائي إلى أحد المتقابلين ، إنه المركب الذي يجمع بين العيانات والتصورات ، والنسيج الذي يضم الإثبات إلى النفي والإيجاب إلى السلب ، إن الصورة التي يفتحها الخيال تبدو مستندة إلى المعطى الحسى ، ومتجاوزة إياه ، لأن الصورة ما هي المحسوس كما هو في الواقع ، إنها لا تطابق تماماً ولكنها متسقة مع المنطق الذي أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس .

إن مقولة التجلى التي ارتبطت في المعرفانية بعلاقة ثيولوجية ، يمكن أن يعاد تشكيلها بحيث توضع في مساق إنسانى خالص ، فالتجلى بوصفه تحققاً إنما يحيل على المتجلى ، والتجلى ظهور والمتجلى ظاهر ، ولامعنى للظهور إلا بظاهر ، فالظهور ظاهر كما أن الوجود موجود .

إن الوعى لابد أن يتجلى لذاته في القصد والإحالة والموقف الوضعى ، ولهذا الوعى في تجليه وتفتحته حضرات وظهورات متنوعة ، والتخيل حضرة من هذه الحضرات لها خصوصيتها التي تميزها عن ضروب أخرى من تجلى الوعى لذاته في الإدراك والتصور والتذكر وما أشبه من مسالك الوجود الإنسانى .

ويتمثل الجانب الأنطولوجى من التجلى في أستضاء الوعى بالوجود واستضاء الوجود بالوعى ، وفي أن كلا منهما يكشف الآخر ويظهره . إن الوجود لا يمكنه إلا أن يكون موجوداً ، والظهور تأبى طبيعته إلا أن يكون ظاهراً ، والوجود يتجلى بوصفه ظاهراً ، إنه متجلى وشرط للتجلى في آن ، والوجود إنما يتجلى من حيث إنه لا يتقدمه شئ ولا يتأخر عنه كذلك .

إن الوجود شرط في التخيل لا يكون أبداً إلا عن شعور موجود ، وهو ضرب من ظهور الوجود الإنسانى وتجليه بحيث يظهر الوعى متخيلاً فيما يبدع من

صور وأشكال ، والوجود ليس متجليا ، لأنه يتجلى ، والوعى ليس ظاهراً لذاته في القصد ، لأنه يظهر ، وهكذا يعبر الوضع السيما طبق للمضارعة عن البنية الدينامية للوعى والوجود .

أما علاقة الخيال بالعدم فأمر يمكن تفسيره انطلاقاً من مفاهيم للعدم متبينة ، وذلك أن الأشياء على مذهب العرفان صور عدمية ، ولما كانت الأشياء هي المادة التي يعمل فيها الخيال ، فالمعدومات مجال التخيل . إن غياب المدركات ضروب من العدم والإنسان لا يتخيل المدرك إلا غائبا عن الحس مما يعنى أن العدم شرط في التخيل وأن التخيل تكشف للعدم .

إن ما يطراً على الصور التي يبدعها الخيال من تنوع وتقلب في الخلق الجديد يعنى أنها بين منقلب منه ومنقلب إليه ، بحيث لا يمكن ردها لأحدهما بشكل نهائى . إنها ليست ما منه انقلبت ، وليست كذلك ما إليه تنقلب ، وهذا السلب اللغوى يثول إلى أصله الجوهرى متمثلاً في العدم ، وعلى هذا النحو نعود كرة أخرى إلى القول بأن التخيل فعالية إنسانية ذات تركيب ديبالكتيكي جامع بين الوجود والعدم .

ولست أزعم أنني قد أملت بمذهب الإشراقين والعرفاء من الصوفية في هذا الفصل الذى لا يعدو أن يكون مجرد ملاحظات ، ذلك أنه مبحث متشعب يثير طائفة من الإشكاليات والمسائل ، مما يجعله جديراً بمبحث مستقل لم بفت المهتمين به من الشرق والغرب أن يعكفوا عليه ، وليس أدل على ذلك من كتاب كوربان «الخيال الخالق في تصوف ابن عربى» وكتاب الدكتور محمود قاسم «الخيال في مذهب ابن عربى» . وقد حاولنا في هذه الملاحظات أن نلم بالخصائص الجوهرية التي تميز نظرية الخيال لدى الإشراقين والعرفاء .

ولقد كان لهذه النظرية وجه تطبيقى تمثل في نتاج الأدب العرفانى ، إذ عبر الإشراقون والعرفاء فيه عن الجانب النظرى في أشكال وأنواع أدبية جديدة بالدراسة والتحليل ، لما في هذا التعبير الفنى من تجاوز لثنائية الفكر والجزاز ، إذ تبدو الأفكار مشربة بالعاطفة ، وعلى هذا النحو يعتبر المنتج الفنى الذى خلفه

العرفاء ، فهماً عاطفياً للفكر ، أو فكراً متحولاً إلى مجازات وتحيلات ، وذلك أن العاطفة على حد تعبير ريد H. Read هي الوحدة التأليفية للفكر والشعور ، وهي وحدة تختفي معها الثنائية ويتلاشى ازدواج النسق الفكري والنسق الفني ،^(١٤٠) وقد آذن السياق بأن نلم بطائفة من النتاج الأدبي عبر الصوفية والإشراقيون من خلاله عن نظريتهم في الخيال .

٦ - الخيال بين النظرية العرفانية

والتعبير الفني

يصادف الدارس نظريات في الخيال متعددة ، ولكنه قلما يقع على نظرية أو مذهب يعبر صاحبه عنه تعبيرا أدبياً لدى من يكتفون بالعرض والتحليل النظرى . ولنا أن نتساءل عن المقصود بالتعبير الفني عن وجهة نظر محددة في الخيال . إن الشعراء والكتاب - على تعدد اتجاهاتهم - يصدرون فيما يتججون عن خيال مبدع ، ولم يقل أحد بضرورة أن يعتنق الشاعر أو الكاتب مذهباً محدداً في الخيال ، من أجل أن يكون رافداً يمدد بما يبدع ويصور من أشكال .

ويتمثل التعبير الفني في هذا السياق ، في جملة من الأنواع الأدبية ، وبخاصة ما نظفر به في الأدب العرفاني من تصوير لسوق الجنة وأرض الخيال السماوية ، وما يتوارد على صاحب الحلوة من أنوار تتجسد في حضرة الخيال .

وما يلحق بهذه الأنواع تلك الرسائل الأدبية التي دارت على تصوير العوالم غير المنظورة ، مما يوصف بأنه نتاج ترسم الكاتب فيه المعراج النبوي ، وبعض الرسائل التعليمية الموضوعة في نسق مجازي يستمد قيمته الرمزية من التشكيل العرفاني للخيال .

ولعلنا نصادف في الآداب الغربية شيئاً من هذا الاتساق بين النتاج الأدبي وبعض النظريات المحددة في الخيال ، وهو اتساق بدا الإبداع الفني من خلاله انعكاساً للنظرية كما هو الحال في الأدب العرفاني في العصر الوسيط .

ومن الشعراء الغربيين الذين حققوا هذه الوحدة بين النظرية والإبداع ، ولهم بليك W. Blake إذ تبدو أشعاره في جملتها تعبيرا عن تصور للخيال بوصفه

قدرة على تأسيس رؤية صوفية للوجود ، ومنهم صمويل تيلور كولريدج S. T. Coleridge ووليم بتلر ييتس W. yeats ، أما كولريدج فتعد قصائده تعبيراً فنياً عن نظرية في الخيال الثانوي تبناها وذهب فيها إلى قدرة الخيال الإبداعي على المعرفة الحدسية ، وتأسيس رؤية شعرية تدمج وتحل عالم الإلف ، وتعيد إبداع العالم واحتواء الحياة ، وأما ييتس ففي شعره روح خيالي متوقد أشرب حكمة الشرق وعرفانية مذاهبه الروحية .

وليس من قبيل المبالغة أن لكل عصر من العصور الأدبية نظرة محددة المعالم في الخيال ، وجدت تحققها الغنى فيما أنجز الأدباء ، وعلى هذا النحو يفضي السياق إلى أن الأدب العرفاني ليس بدعاً في المطابقة بين نظرية محددة في الخيال وبين الإبداع ، وليس الأمر خاصاً بالعصور والمذاهب فلكل شاعر وكاتب عالمه الخيالي المتميز .

ولابن عربي عالم خيالي متميز عبر عنه فيما نعت به بأرض الحقيقة وبما يسمى أرض الخيال السماوية ، ويبدو أن أرض الحقيقة ، تلك التي أفاض ابن عربي في وصفها ، صياغة فنية عبر بها عن مذهبه في «الخيال المنفصل» من حيث هو حضرة ذاتية قبلية ، تعبيراً يلائم بين النظرية وبين الإبداع الأدبي .

قال ابن عربي في الباب الثامن من الجزء الأول من الفتوحات يصف هذه الأرض : « ... وفيها من البساتين والجنات والحيوان والمعادن ما لا يعلم قدر ذلك إلا الله تعالى ، وكل ما فيها من هذا كله حتى ناطق كجياة كل حي ناطق ، ما هو مثل الأشياء في الدنيا ، وهي باقية لا تفنى ولا تتبدل ولا يموت عالمها ... وإذا دخلها العارفون إنما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسامهم ، فيتركون هياكلهم في هذه الأرض الدنيا ويتجردون .

وفي تلك الأرض صورة عجيبة النشء بدیعة الخلق ، قائمون على أفواه السكك المشرفة على هذا العالم الذي نحن فيه ... فإذا أراد واحد منا الدخول لتلك الأرض من العارفين من أي نوع ، وتجرد عن هيكله ، وجد تلك الصور على أفواه السكك قائمين موكلين بها قد نصبهم الله سبحانه لذلك الشغل ، فيبادر واحد منهم إلى هذا الداخل فيخلع عليه حلة على قدر مقامه ويأخذ بيده ويجول به

في تلك الأرض ، وتنبأ منها حيث يشاء .

ولهم لغات مختلفة ، وتعطى هذه الأرض بالخاصية لكل من دخلها الفهم بجميع ما فيها من الألسنة فإذا قضى منها وطره وأراد الرجوع إلى موضعه ، مشى معه رفيقه إلى أن يوصله إلى الموضع الذي دخل منه ، يودعه ويخلع عنه تلك الحلة التي كساه ، وينصرف عنه وقد حصل علوماً جمة ودلائل ، وزاد في علمه بالله ما لم يكن عنده . (١٤١)

ومضى ابن عربى مصوراً خصائص هذه الأرض وتربتها وثمرها ونساءها وبحارها ومراكبها ومدائنها وملوكها فيقول : قال لى بعض العارفين لما دخلت هذه الأرض رأيت فيها أرضاً كلها مسك عطر لوشمه أحد منا في هذه الدنيا هللك لقوة رائحته ، تمتد ماشاء الله أن تمتد .

ودخلت فيها أرضاً من الذهب الأحمر اللين ، فيها أشجار كلها ذهب وثمرها ذهب ، وتختلف في الطعم ، وفي الثمرة من النقش البديع والزينة الحسنة ما لا تتوهمه نفس ، ... ورأيت من كبر ثمرها بحيث لوجعلت الثمرة بين السماء والأرض ، لحجبت أهل الأرض عن رؤية السماء ولو جعلت على الأرض لفضلت عليها أضعافاً ، وإذا قبض عليها الذى يريد أكلها بهذه اليد المعهودة في القدر عمها بقبضته ... وهذا مما تحيله العقول هنا في نظرها ، ولما شاهدها ذو النون المصرى نطق بما حكى عنه من إيراد الكبير على الصغير ، من غير أن يصغر الكبير أو يكبر الصغير .

ويصور ابن عربى أرض الفضة وأرض الكافور الأبيض وأرض الزعفران ، أما أرض الفضة فشجرها وثمرها وأنهارها وبحارها وخلقها من جنسها ، وأما أرض الكافور الأبيض ففي أماكن منها ما هو أشد حرارة من النار ، يخوضها الإنسان ولا تحرقه ، ومنها أماكن معتدلة وأماكن باردة ، وقد وصف ابن عربى أرض الزعفران ، وذكر أنه ما رأى أبسط من نفوس أهلها ، ولا أكثر بشاشة منهم بالوارد عليهم ... ومن عجائب مطعوماتها أن الثمرة إذا قطعت منها قطعة ، نبتت في زمان قطعت إياها ، فزمان قطفك إياها يتكون

مثلاً ، فلا يظهر فيها نقص أصلاً .

وقد صور ابن عري من بين ماصور بحار أرض الحقيقة ، وهى تجرى فلا يمتزج بعضها ببعض ، فتعان منتهى بحر الذهب تصطفق أمواجه ويأشبه بالمجاورة بحر الحديد ، فلا يدخل من الواحد فى الآخر شىء .

وأما خلقها فينبتون فيها كسائر النباتات من غير تناسل ، ولا ينعقد من مائهم فى نكاحهم ولد ، وقد ذكر ابن عري أنه رأى فيها معادن وأحجاراً من اللآلىء ينفذها البصر لصفاتها .

وقد تكلم ابن عري عن كعبة هذه الأرض ، وهى أكبر من البيت الذى بمكة ، تكلم الطائفين إذا طافوا بها وتحييم وتفيدهم علوما لم تكن عندهم ، ووصف سفن هذه الأرض فقال : ورأيت فيها بحراً من تراب يجرى مثلاً يجرى الماء ، ورأيت حجارة صفارا وكباراً ، يجرى بعضها إلى بعض كما يجرى الحديد إلى المغناطيس ، فتألف هذه الحجارة ولا ينفصل بعضها عن بعض بطبعها ... فضم فينشأ منها صورة سفينة ، ورأيت منها مركبا صغيرا وشينين فإذا التأمَت السفينة من تلك الحجارة رمواها فى بحر التراب ، وركبوا فيها وسافروا حيث يشتهون من البلاد ، ... ولهم فى جناحى السفينة مما يلى مؤخرها أسطوانتان عظيمتان تعلو المركب أكثر من القامة .

ومضى ابن عري فيصور بخياله الجامع مدائن أرض الحقيقة ، ولهذه المدائن أبواب على عقودها أحجار من الياقوت ، يزيد كل حجر منها على الخمسمائة ذراع ، وعلو الباب فى الهواء عظيم وقد علفت عليه الأسلحة والعدد .

ومدائن أرض الحقيقة ثلاث عشرة ، وهى على سطح واحد وبنائها عجب ، وذلك أنهم بنوا مدينة صغيرة لها أسوار عظيمة ، يسير الراكب فيها إذا أراد أن يدور بها مسيرة ثلاثة أعوام ، فلما أقاموها جعلوها خزانة لمتافعهم مصالحهم وعددهم ، وأقاموا على بعد من جوانبها أبراجاً تعلو على أبراج المدينة بما دار بها ، ومدوا البناء بالحجارة حتى صار للمدينة كالسقف للبيت

وجعلوا ذلك السقف أرضاً بنوا عليه مدينة أعظم من التى بنوا أولاً ،

وعمروها واتخذوها مسكناً فضاقت عنهم ، فبنوا عليها مدينة أخرى أكبر منها ، ومازال يكثر عمارها ، وهم يصعدون بالبنيان طبقة فوق طبقة حتى بلغت ثلاث عشرة مدينة .

ويستطرد ابن عري فيصف ملوك تلك المدائن وجباتها وخزنتها وصعاليكها وصيارفها وحركة الحياة فيها ، وذلك أنه ذكر من التقي بهم من ملوكها ، ومنهم «التالى» وهو التابع بمتزلة القيل فى حمير ، و«ذو العرف» و«السابع» وهو ملك بحر من بحار تلك الأرض ، ويجاوره ملك آخر يدعى «السابق» ومنهم ملك يدعى «القائم بأمر الله» ، و«الرادع» .

وذكر ابن عري أنه حضر فى ديوانهم وذلك إذ يقول : فما رأيت أن الملك منهم هو الذى يقوم برزق رعيته ، ورأيتهم إذا استوى الطعام وقف خلق لا يحصى عددهم كثرة يسمونهم «الجباة» وهم رسل أهل كل بيت فيعطيه الأمين من المطبخ على قدر عائلته ، ويرفع ما فضل من ذلك إلى خزانة ، فإذا فرغ منهم القاسم دخل الخزانة وأخذ ما فضل وخرج به إلى الصعاليك الذين على باب دار الملك .

ولكل ملك شخص حسن الهيئة ، هو على الخزانة يدعونه الخازن بيده جميع ما يملكه ذلك الملك ، ومن شرعهم أنه إذا ولاه ليس له عزله .
وذكر ابن عري عن صيارفة أرض الحقيقة أنه لا ينتقد لهم سكتهم إلا واحد فى المدينة كلها ، وفيما تحت يد ذلك الملك من المدن .

وقد ختم ابن عري عرضه وتصويره الحافل بالحركة والحياة ، بتعليق هام وذلك إذ يقول : ... وكل ما أحاله العقل بدليله عندنا ، وجدناه فى هذه الأرض ممكنا قد وقع ، فعلمنا أن العقول قاصرة ، وأن الله قادر على جمع الضدين ووجود الجسم فى مكانين ، وقيام العرض بنفسه وانتقاله ، وقيام المعنى بالمعنى ، ... وكل جسد يتشكل فيه الروحاني ، وكل صورة يرى الإنسان فيها نفسه فى النوم فمن أجساد هذه الأرض ، لها من هذه الأرض موقع مخصوص .

ولهم رقائق ممتدة إلى جميع العالم ، وعلى كل رقيقة أمين فإذا عاين ذلك الأمين روحا من الأرواح قد استعد لصورة من هذه الصور التى بيده كسائه إياها

كصورة دحية لجبريل . وسبب ذلك أن هذه الأرض مدها الحق تعالى في البرزخ وعين منها موضعاً لهذه الأجساد التي تلبسها الروحانيات ، وتنقل إليها النفوس عند النوم وبعد الموت ، فنحن من بعض عالمها ، ومن هذه الأرض طرف يدخل في الجنة يسمى « السوق » ، ... وليس بعد هذا البيان بيان . (١٤٢)

ويؤذن وصف ابن عربي هذه الأرض السماوية بتصور عرفاني يتمثل في أنها تربة الصور ومحدد الخيال . ومن اللافت عنده قوله في وصفها إن مارد النذر وأحاله العقل ، ممكن واقع فيها ، وهذه عنده إحدى خواص المنطق الخيالي بما يتيح من صور مختلفة تماماً عن الإدراك الحسي وعن التصور والفهم ، مما يجعلنا نعيد تركيب الأشياء على نحو نتضام فيه الأضداد وتتداخل المتقابلات .

إن من خصائص هذه الأرض أن لها لغة مشتركة ، وأن من دخلها بشرط التجرد فهم ما فيها وأدرك ما يلقي إليه دونما تقيد بلغة أو ارتباط بلسان ، وهذا يعني أن للخيال لغة كلية واحدة تشبه لغة الموسيقى في عالميتها ، وتعبر عن نفسها على نحو رمزي ، وأن من دخل هذه الأرض العجيبة بشرط التجرد العرفاني ، عبر من الصورة إلى الدلالة ، وأشرف على وادي المعنى .

وعند ابن عربي تجسيم حي لصور أرض الحقيقة ، فقد تشخصت هذه الصور وقامت في تلك الأرض أعيانا موكلة بمن يدخل عالم الخيال تقوده وتصرفه وتلقى إليه وتخلع عليه ، بحيث إذا امتدت رقيقة من صورة منها ، أكسبت النفس العلم بها وبما تنطوي عليه من علوم وأسرار . إن أرض الخيال السماوية على هذا النحو تصوير فني لمذهب ابن عربي العرفاني فيما نعت به الخيال المنفصل ، وهو تصوير يؤذن كما سلف القول بأن لهذا الخيال المنفصل بنية قبلية تامة ، وما على الإنسان إلا أن يستتزل الصور من هذه الأرض ، أو يرق إليها ليعاين ما تنطوي عليه من العلوم والأسرار والدلالات والمعاني .

ويذكرنا قول ابن عربي إن العارفين يدخلون هذه الأرض بأرواحهم ، متجربين تاركين هياكلهم في هذه الأرض الدنيا ، بكلام لأفلوطين ساقه مساق الرمز في حديثه عن النفس الكلية وكيفية الاتصال بها ، وذلك في الميمر الأول

من أثولوجيا ، وهو الذى نقله إلى العربية ابن ناعمة الحمصى ونسبه من قبيل الخطأ لأرسطو . وفى هذا السياق يقول أفلوطين : «إلى ربما خلوت بنفسى وخلعت بدنى جانباً وصرت كأنى جوهر مجرد بلا بدن فأكون داخلاً فى ذاتى راجعاً إليها خارجاً من سائر الأشياء فأرى فى ذاتى ومن الحسن والبهاء والضياء ما أبقى له متعجباً بهتاً فأعلم أنى جزء من أجزاء العالم الشريف القاضل الإلهى ذو حياة فعالة .

فلما أيقنت بذلك ترقيت بذاتى من ذلك العالم إلى العالم الإلهى ، فصرت كأنى موضوع فيها متعلق بها ، فأكون فوق العالم العقلى كله ، ... فأرى هناك من النور والبهاء مالا تقدر الألسن على صفته ولا تنبئ الأسماع . فإذا استغرقى ذلك النور والبهاء ولم أقو على احتماله هبطت من العقل إلى الفكر والروية ، ... فأبقى متعجباً أنى كيف انحدرت من ذلك الموضع الشامخ الإلهى وصرت فى موضع الفكرة بعد أن قويت نفسى على تخليف بدنها » . (١٤٣)

وقد سقنا هذا النص لأفلوطين للتعرف على خاصية جوهرية تميز التزعات المشوبة بالحدس والطابع العرفانى عن غيرها من المذاهب العقلية الخالصة ، إذ تتخذ هذه التزعات من الوجدان قرون استشعار . وتمثل النواة التى تنتظم بنية هذه التزعات فى اتخاذ التجربة الذاتية الحية مادة للتأمل والتنظير ، مما يحقق الوحدة الدينامية بين التجربة وبين النظرية .

وليس المقصود بترك الهياكل والتجرد من الجسم من حيث هو شرط للاتحاد بالنفس الكلية وولوج أرض الحقيقة ، التعبير عن دلالة مطابقة للصياغة ، إذ لا يتأتى لإنسان أن يخرج عن هيكله الممتد ، وإنما الغاية التعبير بضرب من التوسع المجازى ، فالتجرد والتخلى والانسلاخ من ابدن ، ألفاظ تنفضى إلى دلالة أخرى تنسجم مع البنية الوجدانية لهذه المذاهب . إنها إحالة على ما يعنيه أفلوطين والأشراقبيون والعرفاء من اتباع أساليب من الرياضة الروحية تنتهى بصاحبها بعد قطع مدارج السلوك إلى تهىؤ وجدانى يقطع الشواغل الصارفة ويجاوز العلائق المانعة ، حتى إذا ما استعد المحل ، وقع الترقى والتوقل فى مدارج المعرفة التى لا برهان عليها سوى نفسها ، إنها معرفة عاطفية أساسها المنازلة

والاحتضان ، وهي تختلف عن المعرفة المبرهنة بطرائق العقل ووسائل المنطق .
ويحيل وصف ابن عربي أرض الحقيقة على فهمه للتخيل بوصفه لا يعمل
إلا في المحسات التي يشكلها بالتركيب والإدماج وإيقاع الائتلاف بين المتضادات
بإيلاج بعضها في بعض ، وأرض الحقيقة من هذه الوجهة تعبير فني عن قوله إن
الخيال ليس له قوة تخرجه عن درجة المحسوسات ، لأنه ما تولد ولا ظهر عينه إلا
من الحسى ، ومما له عين في الوجود ، وقد يصور صورة ما لها بالمجموع عين ولكن
أجزاءها محسوسة . لقد وجدت هذه النظرية العرفانية في الصور تحققها الفن فيما
سقنا من نماذج تشخص أرض الحقيقة ، فالصور الكائنة في هذا العالم الخيالي
المنفصل تتميز بأن لها وجوداً عينياً بضرب من الشفافية واللطافة يمكنها من
التجسد ، والضوء على هذا النحو ذات كيانات محسوسة ، وهذه هي مفارقة
التخيل المحسوس ، وإنما قلنا مفارقة لأن مجرد التخيل يرفع الإدراك الحسى كما أن
المحس شيء والتخيل شيء آخر .

وفي أرض الخيال السماوية صور يقسمها التصنيف بحيث تنول كل طائفة
منها إلى أشكال تخيلية منها بصرى ومنها شمس ومنها ذوق ، وقد تتحول العناصر
والطباع في هذه الأرض بعضها إلى بعض في شكل صور خيالية يحيلها العيان كما
يحيلها التصور ، ومن هذا القبيل ما وصفه ابن عربي من نباتات ذات طبيعة
معدنية براقية ، ومن موانع جامدة وجوامد مائعة ، وبنية من الأحجار يطوف بها
الطائفون فنكلمهم ونحييهم ونفد لهم أسراراً وعلوماً ، وواضح أن عناصر الصورة
الخيالية مدركة ، وأن كل عنصر منها محس في سياقه الواقعي الحقيقي ، إلا أن
الصورة في كليتها وبنيتها التي تنتظم هذه العناصر غير واقعية وغير حقيقية ، يدل
على ذلك ما صورته ابن عربي من نبات وأبنية وهيئات ، كالأشجار الفضية
والتفاح الذهبي والنار الباردة ، وبحار الحديد ، والسفن التي تشق عباب
التراب .

وليس من قبيل المبالغة أن ابن عربي قد اتبع في بناء الصور الخيالية بواسطة
التضاييف الذي يتيح للخيال مجالاً مرناً تتحول فيه المتقابلات بحيث يمجج بعضها
في البعض ، التصور الفزيائي القديم للأوستو ينجيون والعناصر الأربعة من ماء

وهواء ونار وتراب إلا أن هذه العناصر يدخلها التخيل في سياق الإدماج .
 إن الصور التي جسدها ابن عربي في هذه الأرض ، لتوحى بأنه تأثر
 بمشاهدات حسية هيأها تجواله وأسفاره وكثرة تنقله بين العواصم والبلدان ، ومن
 بين هذه المشاهدات تلك الطرز من الأبنية القوطية التي كانت شائعة في
 الأندلس ، والتي تبنى بالأحجار وتزين أبوابها بالعقود والزخارف المتنوعة
 الوحدات . وقد تأثر في تصويره سفن هذه الأرض السماوية بمشاهداته في
 رحلاته ومعرفته طبيعة الثغور والمراسي والموانئ وحركة الملاحة بين العواصم ،
 وعمد إلى هذه المشاهدات فركبها على نحو ما تتركب الصور في الخيال ، بحيث
 تتألف الأضداد لتبرز مقولته العرفانية المتمثلة في أن اللا معقول عندنا هو عين
 العقل في تلكم النشأة الخيالية .

وقد وصف ابن عربي في رسالة الأنوار الكشف الخيالية والرؤى المثالية
 التي تتجلى لصاحب الحلوة بعد الاشتغال بالرياضة الروحية والذكر ، وذلك أنه
 ينتقل من الكشف الحسى إلى الكشف الخيالى ، فتتزل عليه المعانى وتلبس
 بالصورة المحسوسة ويكشف له عن المعانى المجردة عن المادة ، تلك التي ينفق
 رتقها بواسطة الخيال فتحرر من الجزئى والعابر المتغير وإن كنا نستند إليه في
 التخيل ، وينفتح لنا مشهد المعانى والصور بحسدة ضاربة بجذورها في
 الديومة . (١٤٤)

ومن قبيل التعبير الأدبى عن النظرية العرفانية في الخيال ، تلك النماذج القصصية
 التي تندرج تحت أدب المعراج ، وهى نماذج رمزية تنتمى لإبداع خيالى تستحوذ عليه
 صور التجاوز والتحليق ، وهى صور تنطوى رمزياً على دلالات عرفانية خاصة بالسلوك
 والأحوال والمقامات والوقوف على أسرار الربوبية وترقى الهمة إلى إيقاع الحقائق ،
 والمشاهدة المثالية للأنبياء والحكماء المتألهين .

وقد وصف ابن عربي لإسراءه ومعرجه في رسالة له ضمن مجموع رسائله
 تعرف برسالة الإسراء ، كما قص الجليلي خبر إسراءه ومعرجه في كتابه « الإنسان
 الكامل » .

وغالباً ما تبدأ الرحلة السماوية التي يهيم أسبابها خيال مشبوب ، بالخروج

بحثا عن الحقيقة ، ولا تخلو رحلة منها من شخصية « المرشد الروحي » ، واسمه عند ابن عربي « عصام » وعند الجيل « غريب الشرق المثلث » .

وقد تحدث ابن عربي بلسان راويته فذكر أن مبتدأ إسرائه كان من البحر المسجور إلى السماوات السبع ، وفي هذا البحر تجرى سفينة العالم البسيط ، وهي صورة تخيلية تحيل على رمز يستقطب أحوالاً ومنازلات . ووصف ابن عربي سفينته تلك من خلال استعارات متلاحقة ، وهي في نهاية الأمر صورة من صور الخيال اشتق عناصرها ومكوناتها من المحسوس ، وفي وصفها يقول : ثم ارتقيت مع الرسول على أوضح سبيل ، فأشرفت على البحر المسجور ، ورأيت في لجة ذلك البحر المحيط : سفينة العالم البسيط ، فنظرت في تحصيلها ، فقبل لي حتى تقف على جملتها وتفصيلها .

هذه سفينة العارفين ، وعليها معارج للوارثين ، فرأيت سفينة ذاتها روحانية وعددها سماوية . ويمضي ابن عربي بمشاهداته الحسية وخبرته ومعرفته بحياة الثغور وما تتركب منه السفن من أرحل وسكان ومخازف وطوارم وحبال ، ويصف سفينة إسرائه بإيراد المعنى في الصورة وتجسيده الخيالي في الأشكال فيقول : أرحلها القدمان ، وسكانها سكون الجنان ، شراعها الشريعة ، صابورها الطبيعة ، حبالها الأسباب ، طوارمها مخازف اللباب ، مقدمها العناية في الأزل ، موعظها تقديس المهمة في الأبد عن طوارق العلل ، ريحها الأذكار ، موجها الأحوال ، دعاؤها الأعمال ، فهي تجرى في بحر المجاهدة إلى أن ألقها أرواح العناية بساحل المشاهدة .

ويعرج السالك إلى السموات ويلقى في كل سماء نبيا ، وهو عروج ولقاء خيالي دلالة الرمز على إمكان الاتحاد بأرواح المصطفين من الرسل والأنبياء . يقول ابن عربي مصورا لقاء آدم في سماء الوزارة :

رأيت سر روحانية آدم ، فعانقني حبيبا وسألته عن شأنه فقال مجيبا : خرجت يا بني من بلاد المغرب ، أريد مدينة يثرب ، فلما وصلت ، وانقضت الأسباب التي أملت ، قلت لبعض رفقائي : هل في بلدكم مطرف يصمد إليه ، أو مدرس يقعد بين يديه ؟ فقال لي : هناك مدرس شديد البحث والنظر ،

صحيح النقل والخبر، يكفى بأبى البشر، يدرس بمسجد القمر. فهبطت
كمتشط من عقال، أو شارد خيفة أعباء فقال: ".....". ورأيت شيخاً وضىء
البهجة، فصيح اللهجة، فلما أكرم نزل، وقال لأصحابه هذا من أهلى، رموا
إلى بأبصارهم، واتخذوني من جملة أنصارهم، ".....". ثم قال لى من أين ؟
فقلت له من مجمع البحرين ومعدن القبضتين، قال لى فإنك منى، فقلت له
إياك أعنى. (١٤٥)

أما الجليل فقد قصى خبر غريب من غرباء الشرق، ملثم متوج بالجمال
موهتر بالجلال، وأدار حواراً بينه وبين ذلك الغريب. ويسأله الكاتب أن يرفع
الحجاب ويصرح بالخطاب، مقسماً عليه بمن أدهش فى حيطته، وأنعش فى
مطيته، وانحاز فى نقطته. ومعنى الحوار والغريب الشرق يرد بإشارات
وتلويحات ورموز.

قال الجليل: فلما سمعت مقالته، وشريت فضالته قلت له أخبرنى بأعاجيبك
التي وقفت عليها فى تراكيبك، فقال: إني لما صعدت جبل الطور، وشريت
البحر المسجور، وقرأت الكتاب المسطور، فإذا هو رمز تركبت عليه القوانين،
فما هو لنفسه بل هو لك وإذ يستريد الجليل الغريب يقول له: سمعت وأنا فى القبة
الزرقاء، بعالم يخبر عن وصف عنقاء، فرغبت إليه، ومثلت بين يديه، ثم قلت
له: صرح لى خبرك وصحح أثرك فقال:

إن المعجب الحقيق، والطائر الحقيق، الذى له ستمائة جناح، وألف
شوالة صحاح..... مكتوب على أجنحته أسماء مستحسنة، صورة الباء فى
رأسه، والألف فى صدره، والجيم فى جبينه، والحاء فى نحره، وباقي
الحروف، بين عينيه صفوف، وعلامته فى يده الخاتم، وفى مخبطه الأمر
الخاتم..... فقلت له: يا سيدى أين محل هذا الطير؟ فقال: يمدن الوسع
ومكان الخير. فلما عرفت العبارة وفهمت الإشارة، أخذت أقطع فى جو
الفلك، وأنا أدور على هذا الأمر العجيب، المسمى بعنقاء مغرب.

ومعنى الجليل فى عرض هذه الصور الخيالية ويذكر أنه فى بحثه عن
العنقاء، غرق فى بحيرة، وأن الحوت التقمه، ثم نبذه الموج بالعراء، ومكث

مدة لا يشعر فيها بشيء. وواضح أن الجليل متأثر بقصة يونس النبي . وعرف الجليل بعد أن تحرر من قيود الأبنية أنه هو نفسه الطائر الحليق الذي كان يبحث عنه .

ويقابل الجليل ما ينعته بالروح الإلهي الاعظم ، وإذ يسأله عن أصله وصفته ونسبه يمجبه بقوله : أنا الولد الذي أبوه ابنه ، والحمر الذي كرمه دنة ... اجتمعت بالأم التي ولدته ، وخطبتها لأنكحها فأنكحتني ، فلما صرت في مظاهر الأصول ، عقدت صورة المحصول ، فانتشيت في نفسي ، أدور في حسي ، وقد حملت أمانات الهيولى ، وأحكمت الحضرة الموصوفة بالأولى . ونظم الجليل معراجه فيقول على لسان راويته : فمازلت أشرب مما سقاني الروح الأسمى ، إلى أن طلع شمس الاقتدار ، وأسفر فجر الاسم كالنهار . (١٤٦)

إن في معراج الجليل رموزا جزئية ركبها الخيال العرفاني في صور وأشكال ، منها الغريب الشرق المثلث الذي يجسد رمزيا العارف المغترب عن الأكوان ، المنتسب إلى الشرق بوصفه إشارة إلى الشمس الأبدية الطلوع ، والعالم الدائم معدن الأسرار والمعارف . وتشخص صورة اللثام علوما عرفانية مستورة .

وقد جرى الجليل على سنن العرفاء في فهم التخيل وتحليل وظيفته في إخراج الجرد مخرج المحسوس ، وإيلاج المعاني في قوالب الصور ، ومن ذلك جبل الطور فإنه يشاكل من هذه الوجهة النفس ، وتماثل الصورة الخيالية للبحر المسجور الذي شرب منه ، العلم الإلهي الذي تحيا به النفوس والقلوب ، وتوازي الصورة العينية المتخيلة للكتاب المسطور ، الوجود المطلق بتفاريقه وأقسامه . ويلح الجليل كما يلح ابن عربي وغیره من الحكماء الناشدين حياة القداسة على صورة خيالية مادية أساسها التحليق والارتفاع إلى الأعلى بحرية غير محدودة ، وتتمثل هذه الصورة في عنقاء مغرب ، هذا الطائر الذي اصطفت الحروف فوق جسمه ، ثما هو إلا الرمز على قابلية الإنسان لتقبل المعرفة والعلم بالأسماء ، ونود أن ننظم هذا المبحث بنماذج مختارة من رسالة للسهروردي الحلبي عنوانها أوزير جبرئيل أو أصوات أجنحة جبرئيل ، وقد ترجمها وقدم لها وعلق عليها كوربان وكراوس في المجلة الآسيوية .

وهي قصة تعليمية مرموزة تشبه أن تكون قصاً لرؤيا تخيلية تحوم في جو من الرموز العرفانية التي تتميز فيها الثقافة الإسلامية بروافد من الأفلاطونية المحدثة ، وأمشاج من الأدب الأبستاقى القديم . والحق أن هذه الرسالة القصصية ساقها السهروردي متأثراً بالمذهب الإشرافي ، ومن الحق أيضاً أنها كتبت بطريقة رمزية ، وأن رموزها تنحل بدياً إلى صور تخيلية موحدة بين المعاني والمحسوسات . يقول السهروردي وقد أسند لنفسه دور الراوية :

في يوم ما انطلقت من حجرة النساء وتخلصت من بعض قيود ولفائف الأطفال ، كان ذلك في ليلة انجاب فيها الغسق الشبهى الشكل مستطيراً عن قبة الفلك اللازوردي وتبدت الظلمة التي هي أخت العدم على أطراف العالم السفلى .

وبعد أن أمسيت في غاية القنوط من هجرات النوم ، أخذت شمعاً في يدي متضجراً ، وقصّدت إلى رجال قصر أمي ، وطوفت في ذلك الليل حتى مطلع الفجر ، وعندئذ سنح لي هوس دخول دهليز أبي ، وقد كان لذلك الدهليز بابان ، أحدهما إلى المدينة والآخر إلى الصحراء والبساتين .

وقت فأغلق الباب الذي يؤدي إلى المدينة إغلاقاً محكماً ، وبعد رتبه قصدت إلى الفتق الذي يؤدي إلى الصحراء ، وعندما رفعت الترس نظرت وإذا شيوخ حسان السيماء قد اصطفوا هناك صفافاً ، وقد أعجبتني هيئتهم وجلالهم وهينهم وعظمتهم وسناهم ، وظهرت في حيرة عظيمة من جالهم وروعهم وشمالهم حتى انقطعت عن مكنة نطقي .

وفي وجل عظيم وفي غاية من الارتجاف قدمت رجلاً وأخرت أخرى ، وعندئذ قلت لنفسى شجاعة لكن مستعدين لخدمتهم ، فسرت رويدا رويدا إلى الإمام ، قاصداً للسلام على الشيخ الذي وقف في طرف الصف ، غير أنه بسبب غاية حسن خلقه سبقني بالسلام ، وتبسم في وجهي تبسماً لطيفاً حتى تجلى شكل نواجهه أمام حذقتي فسألته من أين أقبل هؤلاء السادة يشرفوني إن جاز لي السؤال ؟ فأجابني الشيخ الذي على طرف الصف فقال : إننا جماعة متجددون وصلنا إليك من حيث أين لا أين . (١٤٧)

وإذ قد صاغ السهروردي رسالته تلك في سياق من الصور الخيالية المتتابعة ، فإنه لم يقصد مدلولاتها الحسية ، وإنما رغب في أن تكون هذه الصورة التي يركبها الخيال من المحسوس مشكاة تراءى منها رموز وضعت لتدل على حالة معرفية خاصة بطبيعة التجربة الروحية والمذهب الإشراقي .

وقد انطلق الشارح المجهول فيما قيد على هذه الرسالة من المفهوم السابق ، وحاول أن يحلل هذه الرؤيا تعد بمثابة حلم من أحلام اليقظة ، موجهة في تحليله بعناصر المذهب الإشراقي ، وعلى هذا النحو نجد أنه يذكر أن الانطلاق من حجرة النساء رمز على تلخيصه من أبعاد عالم الأجسام ، مع ملاحظة أنه نسب الأنوثة إلى هذا العالم لأنه محل الإحساسات والشهوات واللذات الطبيعية . أما الأطفال ألافائف قصور تعبر عن الحواس الظاهرة التي تخلص منها ، وتبدو الشمعة تعبيراً رمزياً عن العقل الذي يرشد النوع الإنساني بفضل ما ينبعث منه ويصدر عنه من أنوار .

ويبدو طلوع الفجر رمزا على الإرادة الغيبية وظهور أنوار عالم إلهي ، ويعبر دخول الدهليز عن تفكير النفس في أسرارها ، أما البابان فتصوير لعالم النفسانيات وعالم الجسمانيات . إن صورة الشيوخ العشرة والشيخ الواقف في طرف الصف ، صورة حسية تجسد أفكاراً أفلاطونية محدثة تمثل في العقول العشرة التي تسمو على دنس الهوى . وهذه الصورة بديل أفلاطوني عن الملائكة من حيث هم وسائط بين الواجب والممكن ، كما أن صورة الشيخ الذي وقف في الطرف ، تجسيد خيالي للعقل الفعال واهب الصور للمواد ، وهو المسمى بلغة الشرع روح القدس وجبرئيل .

وقد مضى السهروردي يعرض الحوار الذي دار بينه وبين الشيخ الذي رمز به للعقل الفعال ، وإذ يسأله عن الركوة ذات الأحد عشر ثنيا يجيبه بأنها عقول وأفلاك ، وإذا يسأله عن جناحي جبريل يجيبه بأن الأيمن نور محض والأيسر تمتد عليه بقعة سوداء . ويخرج السهروردي بهذه الصور مخرج الرمز ، ويمثل للمجرد بالمحسوس ، فالنور والظلمة في الجناحين تصوير يجسد الوجود والعدم والوجوب والإمكان .

ويختم السهروردي رؤياه بقوله : ثم عندما ارتفع على قصر أبي فجر النهار ، أغلق الباب الخارجى ، وفتح باب المدينة وذهب التجار إلى أشغالهم ، وتغييت عنى جماعة هؤلاء الشيوخ . ولعله يرمز بهذه الخاتمة إلى اختفاء حالة التأمل واشتغاله بالمدرجات المحسوسة . (١٤٨)

إن وقوف السهروردي على الأعراف بين لطافة المجرى وكثافة المحسوس ، يمثل الوساطة بين المتقابلين بوصفها شرطاً للتخيل الذى نظفر بنشاطه فيما تجسد من مفاهيم وتصورات بإيلاجها فى المدرجات المحسوسة . ولا يخفى أن الصور الخيالية فى رسالة السهروردي موجهة بفكر إشراقى محدد . إنها صور يمكن تقسيمها إلى لوحات متتابعة يضم كل مجموعة منها نسق واحد .

ومن بين الصور التى ينتظمها نسيج معين ، تلك التى تدور على حجرة النساء ، وقصر الأم وأقطة الأطفال . وتطرح هذه الصور الخيالية من الوجهتين السيميولوجية والسيما نطقية مستويات من الدلالة . فالمرأة كثيراً ما بدت معادلاً رمزياً لطبيعة إلهية مبدعة ، وارتبطت فى الثقافات الممعة فى القدم بالأرض ، فكلاهما حرث ، وكلاهما مصدر خصوبة وعطاء . أما فى الأديان السامية الكتابية فهى تصوير رمزى للغواية والإغراء بمخالفة الأمر الإلهى مما أفضى إلى السقوط والطرده من جنة عدن ، إنها وعاء البذرة التى تنطوى بضرب من الكون على مبدأ النمو والحياة ، وهى لدى المسيحيين وعاء الكلمة والحكمة والتقوى ، ولدى العرفاء رمز على تمام الانفعال . إن المرأة هى الأم والطفل ثمرتها ونتاج رحمها المعتم . وبديهي أن هذه الدلالات لاتنسجم مع الصور التى ساقها السهروردي فى رسالته ، إذا التخيل هنا يتفتح على دلالات أخرى تتمثل فى « الحسى » وما ينطوى عليه من عرامة وبهيمية ولذة .

يقول الشارح فيما سبق أن اقتبسنا ، إنه نسب الأنوثة إلى عالم الأجسام لكونه محل الإحساسات والشهوات والذائد الطبيعية ، ومن ثم يبدو الانطلاق من حجرة النساء وقصر الأم صورة راموزها الانسلاخ من الجسمانى ، والانعتاق من الحسى ، والتحرر من الشهوانى نشداناً للحكمة ، وعروجاً إلى اللطائف الروحية بعد تمزيق اللفائف وتجاوز الطفولة وبلوغ الرشد المعرفى ، وكأن هذه

الصور تؤذن بنوع من الكف القصدي للإحساس والحواس ، تفتيحاً لآفاق المعرفة الوجدانية وانتهاء للمثل المعلقة المستنيرة .

على هذا النحو أحدث الإشراقيون والعرفاء قطيعة بين الروحي والمادي ، بين المحسوس في صيورته وتغيره ، والمعقول في ديمومته وثباته ، إذا لابد من نبذ أحدهما لمشاركة الآخر . إن الجسم بوصفه جاع الإحساسات ، ينبغي تجاوزه لبلوغ عالم الأنوار المطهرة عن ملابسة المادة . ولكن كيف يتأتى هذا التجاوز والجسم ضرورة لا محيص عنها ؟

إن هذا التجاوز الذي عبرت عنه الاتجاهات العرفانية بالترك والتخلي وخلع البدن ، يفسر مجازياً بعدم الاستهلاك في الحواس أو الاستغراق في المحسات ، باعتباره أمراً ضرورياً في بداية التجربة الروحية ، وذلك أن العارف إذا توكل في معراج المعرفة ، وارتقى بواسطته إلى الأفق الأعلى ، تفتح على الجسم فلا يعود يرمى بالحس والمحسات ، لدخولها في بنية التجلي دخولا أفضى ببعض العرفاء إلى القول بأن « الذات » حسية لاتدرك ، ومتى شاهد العارف هذا التجلي الوجودي المتنوع ، التذ بالمحسوس لا من حيث هو محسوس فحسب وإنما بوصفه تجلياً للوجود ، ولدى هذا الوصيد لا يفر من جسمه لأنه صورة من صور التجلي ، ولا يهرب من عالم حسه ، وعندئذ يشهد الوجود متجلياً في حقيقة ذات حدين يثولان إلى ماهو روح وفكر وما هو ممتد في المكان .

وتبدو صورة الدهليز الأبوي في الرسالة بنية تخيلية تنحل إلى ميراث الحكمة الهرمية وإلى تصور مقتضاه أن المعرفة الوجدانية الملتفة بذاتها لا تنبعث إلا من الأغوار العميقة التي تطبق عليها غواش من ظلمات بعضها فوق بعض ، وما يظهر هذا التصور ما تحدث عنه أتباع هرمس المثلث العظيمة من دهاليز تحق ألواح الحكمة المستورة . وإنما نسب الدهليز للأب من باب المقابلة لحجرة النساء وقصر الأم .

إن ما ساقه الأدب العرفاني من صور خيالية للغرف والدهاليز والجبال الباذخة والوديان العميقة تثول كلها إلى طبيعة خاصة بالبنية المكانية . وبينما يوحى التشكيل الخيالي للحجرة بمكان ملموم بارز الأركان محدد الجهات ، يبدو الدهليز

مستطيلاً كأنما الواقف فيه نقطة في اللانهاية مدخلاً ومخرجاً ، مما يلتقي في الروع شعورا بالرعدة والقشعريرة والبرودة ، أما الغرفة فكان يهيم شعورا بالدفع والاستيطان وبأن الإنسان قد استوعب من جميع جهاته .

ومن الصور المبنية على أساس طبوغرافى صورتا المدينة والصحراء ، ويمكن الأساس المادى لهذه الصور فى نسق من « الاتجاه » إلا أنها تجاوز المفهوم الجغرافى إلى آخر عرفانى فالصحراء بانبساطها واتساعها وجلالها ورهبتها وصمتها الذى يعين على التأمل ، تعادل داخل البناء الرمزى اتجاه الشرق موئل الحكمة المستضيئة ، أما المدينة بضجيجها واضطراب حركة الناس فيها ، فحرى أن تبعث على التشتت والانصراف ، وهى لذلك عند السهروردى رمز على غروب التأمل واختفاء الحكمة .

ومما لاذ به السهروردى الركوة ذات الثنيات ، ويثول الأساس المادى لهذه الصورة إلى التحوى والالتفاف والتداخل ، إنها صورة قد تشعر بالاختناق ، ولكنها فى السياق الإشراقى معادل تخيلى يرمز إلى الدوائر المتداخلة بوصفها تمثيلاً هندسياً لفهم كوزمولوجى قديم .

وقد أنهى السهروردى رسالته بعبارة أجراها على لسان الشيخ الواقف فى طرف الصف وهى قوله فى صياغة مشعرة بالتناقض ، جثنا من حيث أين لا أين ، من « ناكجا أباد » . والقصد من الجمع بين الإثبات والنفي على هذا النحو ، أن تكون الصيغة معادلاً للتعبير عن الشعور المتأمل ، فالنفس إذا تجردت بالمفهوم الإشراقى أشبهت العالم المستنير العارى عن المادة ، من حيث يثول كلاهما إلى الإفلات من الامتداد والتخارج فى المكان . وهكذا ينتهى السهروردى فى رسالته إلى تحطيم البنية المكانية التى بدأ بها واستعان عليها بالصور التى تجسد الاتجاه .

ومما أحال عليه فى رسالته صور تخيلية للنور والظلمة والفجر ، تستمد رمزيتها من « التكوير الزمانى » . إنها ليست بمعزل عن التكوين المادى لصور الاتجاه ، فالشرق مرتبط بالنور والتجلى والظهور والتأمل ، أما الغرب فرمز على الظلمة والاحتجاب والشواغل القاطعة .

وقد فرض هذا التقابل ضرورة أن يكون ثم ميقات وسط بين الليل والنهار ، وبرزخ بين الظلمة والنور ، كما أن الخيال برزخ ووسط بين العيني والمجرد ، والفجر بوصفه هذا الميقات ، لا ينتمى إلى النور ولا ينتسب إلى الظلمة ، ففيه من تنفس الأول ومحو الثاني ، وكان طلوعه إيذاناً بالانتباه والهروب من هذا الحلم اليقظان .

وبعد ، فإن الأدب العرفاني مليء بصور خيالية أخرى تنتمي بنيتها السيكلوجية إلى الطيران والتحليق ومخاوف التردى والسقوط ، وهذا ما نجده في الأشكال الأدبية التي مثلت لهذا الرمز بصور مشتقة من عالم الطير ومأثورات المعراج .

وها هنا مجال رحب لدراسة أدبية مقارنة ، وقد رغبت في سوق هذه النماذج للكشف عن التطابق بين النظرية والإبداع الأدبي . إن من شأن هذا التحليل أن يعين على دراسة الخيال في المباحث البلاغية والنقدية والمذاهب الإستيطيقية المختلفة ، فللخيال مظهر جمالي تكشف عنه الدراسة التي تعنى بتحليل ما يبدع من صور وأبنية وأشكال .

الباب الثالث

الخصال مشكلات بلاغية ونقدية في التراث العربي

الفصل الأول

الخيال ونظرية المحاكاة الأرسطية

في تراث الفلسفة الإسلامية

كان لأرسطو نفوذ واسع التأثير في الثقافة العربية بفضل مترجم النقلة من السريان ، وكانت الثقافة العربية هي الوسيط الذي انتقلت فلسفة أرسطو من خلاله إلى أوروبا بفضل الترجمة إلى اللاتينية .

وقد حظى كتاب الشعر في تراث الثقافة العربية بمزيد اهتمام ، بدأ عند الفلاسفة كالكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد ، منذ أن نقله أبو بشر متى بن يونس المتوفى سنة ٣٢٨هـ / ٩٤٠م ، ثم مالبت هذا الاهتمام أن انتقل إلى المشتغلين بالبلاغة والنقد في العصر العباسي وفيما تلاه من عصور .

والحق أن الترجمة العربية لكتاب الشعر لاتكاد تخلو من لبس وخطأ وسوء فهم ، وهو لبس أفضى إلى تصوير شخصيتين لأرسطو ، إحداهما شخصية الفيلسوف والمعلم الأول الذي تعزى إليه بعض الكتب المشهورة كالسماع الطبيعي وأنا لوطيقا وريطوريقا والكون والفساد وبوطيقا ، والأخرى اختلطت سماتها بشخصية أفلوطين صاحب التساعات والأثولوجيا ، وليس أدل على هذا الخلط من أن ابن ناعمة الحمصي نسب أثولوجيا أفلوطين لأرسطو .

ومن الجدير بالذكر أن النقلة والشرح خلطوا في فهم كتاب الشعر أحيانا بين الخيال والوهم ، ومع ذلك فطن بعضهم إلى أن نظرية أرسطو في المحاكاة لاتعدو أن تكون نظرية في الخيال .

وقد سبق أن بينا هذا الخلط بين الخيال والوهم في موضعه من هذه الدراسة ، وأحلنا في ذلك على يعقوب بن إسحق الكندي وإسحق بن حنين قسطا بن لوقا . ولم تلبث كلمة التخيل ومشتقاتها أن نحدت دلالاتها الاصطلاحية المتميزة في القرن الثالث نتيجة المعارف الفلسفية التي نقلها العرب عن اليونان . وإذا كان مؤرخو نظريات الخيال المتعاقبة في الفكر الأوربي يذهبون إلى أن مصطلح الخيال هو أحد المصطلحات التي انتقلت من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب بعد أن تجددت قسماته في ظل مباحث فلسفية محددة ، فإن هذه الحقيقة يمكن أن تنطبق على التراث النقدي عند العرب (١٤٩)

والحق أن الفارابي فسر المحاكاة الأرسطية بالتخيل ، ومهد بإقامته نظرية المحاكاة على أساس سيكولوجي ، الطريق لمن تلاه من الفلاسفة أمثال مسكويه وابن سينا وابن رشد ، وأوضح لهم الصلة بين الشعر والتخيل ، ومن ثم بدأت كلمة التخيل ومشتقاتها تدخل في دائرة المصطلح النقدي والبلاغي ، تقرب منه على استحياء في النصف الثاني من القرن الرابع ، ثم يتدعم وجودها مع إضافات ابن سينا في القرن الخامس ، وابن رشد في القرن السادس ، حتى تصل إلى أقصى درجات القوة والوضوح عند حازم القرطاجني في القرن السابع .

ويرجع فضل الفارابي إلى أنه لم يكتف بشرح أرسطو المتأخرين لتمثل نظرية المحاكاة الأرسطية ، ذلك أنه استعان بدراسات أرسطو عن النفس ، فربط على هذا النحو بين حديث أرسطو عن الشعر وحديثه عن النفس ، ومن ثم أزال الفجوة بين علم النفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الشعرية ، وأقام الفكرة الأرسطية على تمثل البغاية من الشعر فيما يوحى به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر

إليها المتلقى بأقاويل مخيلة بينها وبين السلوك المرتجي علاقة نفسية قوية ، بمعنى أن القصيدة تقدم لمخيلة المتلقى مجموعة من الصور تستدعي من ذاكرته طائفة من الخبرات المختزنة ، تتجانس محتوياتها مع صور القصيدة ، مما يفرض على المتلقى حالة نفسية تجعله يقف ضد موضوع التخيل الشعري أو معه ، وبالتالي يسلك إزاءه سلوكاً (١٥٠)

أما ابن سينا فيتفق مع الفارابي في فهم المحاكاة بوصفها ضرباً من التخيل ، وقد بسط شرحه للنظرية الأرسطية في كتابه «الحكمة العروضية» وفي الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء ، وقد كان لشروحة تلك تأثير عريض على المشتغلين بالدرس البلاغي لاسيما حازم القرطاجني في كتابه «منهاج البلغاء» وبرغم هذا التصور وقع ابن سينا في ضرب من سوء الفهم عندما اعتبر الخيال حيلة صناعية وجعله ضرباً من الفطنة ونوعاً من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعاً يتوسل إليه بطرائق من الحيل تثول إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف . وأصل هذا اللبس عنده قياس الأشياء بمعايير ليست من طبيعتها ، وحكمه على الشعر حكم المنطقى على البرهان والقياس صحة وخطأ .

لقد ربط ابن سينا بين التخيل وإثارة التعجب ، وهو ربط يعنى أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقى إعجاباً بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسى . إن الإعجاب في هذا السياق غير دال ، فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار ، وإنما الدال أن نربط بين التخيل وإثارة الدهشة ، لما يحيل عليه التدهش من تنوع وجدة يبدعها الخيال .

وفي كلام ابن سينا ما يؤذن بوضع التخيل والانفعال في مساق واحد ، إذ التخيل من شأنه أن يفعل له المتلقى بغير روية فكرية ، بحيث يحدث فيه هيآت مختلفة من تلذذ وغبطة وانتشاط من عقال ، أو تألم وحزن تنقبض له النفس ويخرج منه الصدر . إن من وظائف التخيل على هذا النحو إحداث وضع كينى من الانفعال ، ولكن ما المقصود بهذا الانفعال ؟ هل هو مجرد استجابة عضوية معتادة تفسر حالة نفسية نوعية ، تتيح في إطار النظريات القديمة إمكانية الربط بين الظواهرات الفسيولوجية والظواهرات السيكلوجية ؟ لئن كان هذا هو المقصود لقد راغ ابن سينا إلى انفعال يتميز بالسطحية والسذاجة .

إن الانفعال – على حد تعبير سارتر – «يتجلى باعتباره علاقة عينية معينة لكياننا النفسى بالعالم ، وليست هذه العلاقة رابطة عمياء تربط بين الأنا والكون

بل هي بناء منظم قابل للوصف» (١٥١)

إننا نقبل هذا التصور في إطار الفهم القديم للعلاقة بين الفعل والانفعال ، فالتخييل فعل المبدع الذي يأخذ وضع إرسال ، والانفعال هو الكيف الشعوري الذي يطرأ على المتلقى بوصفه مستقبلاً لفعل الإبداع التخييلي . إن هذا الربط عند ابن سينا بين التخييل والانفعال ، ليس بمعزل عن التصور الأرسطي للمأساة ، ذلك أنها تثير في المشاهد انفعالاً الرعب والشفقة ، وتدججها وتصلح بينها تحقيقاً لضرب من التطهير . إن إضفاء ابن سينا طابع المنطق الصوري على التخييل الشعري ، أمر يرد إلى مقايضة فاسدة أضرت المباحث البلاغية والنقدية . وشتان بين منطق الخيال الذي تحدث عنه بعض الدارسين ، وبين ما ذهب إليه ابن سينا متأثراً بالمنطق الأرسطي ، ليرسي الخيال الشعري على أسس عقلية تتول إلى الصنعة والفتنة والمهارة والحيلة .

ومما يشي بمحاولته إدخال التخييل الفني في قوالب المنطق ، اعتباره الشعر بمثابة مقدمات مخيلة ، كأنما يشاكل بينه وبين القياس ، وتمييزه بين التخييل والتصديق . صحيح أنهما بمثابة إذعان ، إلا أن الأول إذعان للانفعال والتعجب والاسترواح للقول ، أما الثاني فإذعان للتطابق بين الشيء والعبارة المقولة فيه . والتخييل والتصديق على هذا النحو معياران للتمييز بين الشعر والخطابة ، إذ الشعر مجاله التخييل ، أما الخطابة فججالها إيقاع التصديقات ، وهي في المظنون محدودة ومتناهية ، والتخييل عكس ذلك .

وكان ضرورياً أن يفضي هذا الفهم إلى اعتبار البحث في المحاكاة والتخييل فرعاً من فروع البحث المنطقي ، وازدادت البنية المنطقية للتخييل رسوخاً في حديث ابن سينا عن المقدمات التخيلية وربطه بينها وبين الصدق والكذب ، ومالبت هذه الأفكار أن تغلغت في نسيج الدرس البلاغي والنقدي مما دفع إلى الاعتقاد في أن أبلغ الشعر أمعته في الكذب وعلى هذا النحو انحرف مسار التخييل في الفن الشعري ، وأقحم فيه مالميس من طبيعته وجوهره ، إذ الصدق الكذب أدخل في أحكام التناقض والقياس ، ولا شأن للتخييل الشعري بهما .

وقد بلغ الأمر بهذه المقايسة الفاسدة أن اعتبرت الصياغة الشعرية نوعاً من القياس المتألف من مخيلات تؤثر في النفس ما يكون مبدأ فعل أو ترك . قال ابن سينا « المقدمات الشعرية هي المقدمات التي من شأنها إذا قبلت أن توقع للنفس تخيلاً لاتصديقا ، والتخيل هو انفعال من تعجب أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط ، من غير أن يكون الفرض بالمقول إيقاع اعتقاد ألبتة وهذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة ولا كاذبة ولا ذائعة ولا شائعة بل أن تكون مخيلة ، ويكاد أن يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات . والشعر لا يتم شعراً إلا بمقدمات مخيلة ووزن ذى إيقاع متناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس .

ومضى ابن سينا على هذا النسق فيعد القول الخيل من أقسام المنطق ، وعبارته في ذلك أن للمقدمات الخيلة لواحق وعوارض ... وكذلك الوزن ، لكن القول في الوزن أولى بصناعة الموسيقين ، وأما الذى من صناعة المنطق فالنظر في المقدمات المنطقية ولواحقها ، وكيف تكون حتى تصير مخيلة » (١٥٢)

ومن قبيل التفرع المنطقي استقصاءاً للتقسيم قوله وقد اعتبر الخيال الشعرى حيلة مصنوعة ، فباعن طبيعة الخيال من حيث هو إبداع تحتشد له الطاقات والقدرات « إن القول الشعرى يتألف من مقدمات مخيلة ، وتكون تلك المقدمات موجبة تارة بمخيلة من الحيل الصناعية نحو التخيل ، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل ، وهى أن تكون إما في لفظها مقولة باللفظ البليغ الفصيح بحسب اللغة ، أو أن تكون في معناها ذات معنى بديع في نفسه لا بمخيلة قارنته ، مثال ذلك قول القائل « امرئ القيس » :

وما ذرفت عيناك إلا لتضرنى
بسهميك فى أعشار قلب مقتل

وإما فى المعنى كقوله :

كان قلوب الطير رطباً ويابساً
لدى وكرها العناب والحشف البالى (١٥٣)

وواضح أن ما استشهد به لامرئ القيس ليس من قبيل ما هو لذاته ، إذ فيه

خيال شعري يثول إلى الاستعارة في البيت الأول وإلى التشبيه في البيت الثاني .
 لقد كان ابن سينا يجد غنية في سوق شئ* من التماذج الشعرية ، لا لينظر
 فيها نظر النقد والتحليل والتنوير ، وإنما إيضاحاً لطريقته في التقسيم الصوري ،
 واستدلالاً على ضروب من الشعر منها ما جاد معناه ومنها ما لم تقارنه حيلة
 التخيل ، وهو استدلال منقوض ، ونظر في الشعر حسير ، تدل عليه كلمة
 «الحيلة» التي تشبث بها وألح عليها أيما إلحاح ، وكأن الخيال الشعري عنده
 منبت العلاقة بالأيدياع والقدرة على إنشاء عوالم جديدة ، إنه لا يعدو في سياق
 هذه الكلمة أن يكون مقيساً في إطار القرنين الثالث والرابع على مجموعة من
 التصورات الموجهة بطرائق الخيل كالسحر والطلاسم والأكاسير الكيماوية .

والبيت الأول الذي ساقه ينتمى للشعر العاطفي ، -ولو أننا اكتفينا بالشروح
 المدونة فقلنا إن مراد الشاعر أن يعبر عن قلبه المقتول بنظرة المحبوبة شابها دمع
 سجام ، لرغنا إلى سذاجة بالغة في التبصر بالخيال الشعري ، ولا عذر له في أن
 جعل البيت تأدية شعرية لا يقارنها التخيل ، فالنشاط التخيلي يبدى صفحته في
 البيت مأخوذاً في كليته .

ومدار البيت إن شئنا أن نهبب بالظاهراتية تفسيراً للفن ، على علاقة
 عاطفية محوراً «النظرة» . لكن النظرة في سياق الصورة مبلة بالعبرات ، إنها
 إذن نظرة باكية ، ولكن فيم البكاء الذي ندبى العين النجلاء والأهداب
 الوطفاء؟ إن بكاء المرأة ربما كان علامة على رقة العاطفة وضعف الأنثى ، وربما
 كان مكرراً تمكره ودماً تستدره إيقاعاً بالعاشق في شرك يعز ويغلب ، والمعنى
 الأخير عليه مدار البيت . إن النظرة لا تقوم إلا بمتطور إليه ليس بمعزل عن البنية
 الكيفية لهذه النظرة التي آلت إلى تحطيم داخل للفؤاد ، أفضى إليه إحالة الحى
 «الأهداب الوطفاء» و «العينان النجلوان» إلى طبيعة جامدة .

على هذا النحو يبدو الدمع المندى والبكاء المستدر بمثابة تقوية وتوهين
 للنظرة . وينحل هذا التقابل إلى نوع من المخاتلة والمقامرة .

إن الشاعر فريسة النظرة الباكية ومصطادها ، تلك التي صيرت قلبه

جذاذا . ولا يفتنى ما فى هذه الصورة من نمطية لاذ بها شعراء العصور التالية مع توسع فى الصورة وفضل تفنيد يدل عليه قول المتنبي :

مثلت عينك فى حشاى جراحة فتشابهها كلباهما نجلاء
نفذت على السابري وربما تندق فيه الصعدة السمراء
أما البيت الثانى فاكتفى ابن سينا بإيراده تمثيلاً لما جاد معناه ، وند عنه التشبيه الذى أبدعه امرؤ القيس ، وكان مثار إعجاب الشعراء فى العصور التالية ، حتى إن بشاراً لم يخف تعجبه من جمعه شيئين بشيئين ، فرغب فى أن يجمع ثلاثة بثلاثة فى قوله :

كأن مثار النقع فوق رءوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها
وبيت امرئ القيس ضمن أبيات أخرى صور فيها قوة العقاب بقوله :

كأنى بفنخاء الجناحين لقوة صيود من العقبان طأطأت شمالا
تخطف خزان الشربة بالضحي وقد حجبت منها ثغالب أورال
كأن قلوب الطير رطبا ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

لقد أورد ابن سينا البيت تمثيلاً لما جاد معناه ، وغاب عنه النشاط التخيلي وما أبدعه من تشبيه . ولكى نتجنب سذاجة الشروح القديمة وإصرارها على ملح وجه التشابه ينبغى ظواهر الاعتراف بأن « الصورة الشعرية » كيان نفسى وبناء لغوى قابلاً للوصف والاكتناه الموضوعى .

ومن الواضح بمكان أن الخيال أسس بواسطة الصورة « تضافاً » بين عناصر متماثلة وموضوعة فى سياق « الحى » سواء تشخص فى الحيوان أو النبات ، وقد حقق هذا التضاف منطلق الخيال القائم على التداخل والإدماج ، مما يجعلنا نروغ إلى اتحاد متبادل بين طرفى الصورة ، وهذا ما يختلف فيه منطق الشعر عن الوضع المعرفى التجريبي للواقع المعطى فهذا الأخير لا يقفنا على الرؤية الخيالية التى توحد الأطراف ، لأنه يلوز بالتصنيف فيضع كلا من الحيوان والنبات فى فصيلته وجنسه .

صحيح أن الصورة التي أبدعها الشاعر تستمد عناصرها من المعطى الحسى ، ولكن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، إذا لا تلبث هذه المعطيات الإدراكية فى غلظها وانفصالها أن تترابط فى السياق الشعري والخيالى ، فتقلب إلى بنية شديدة التميز لا تنتمى إلا إلى ذاتها . إنها تكسب الواقع المتصلب القابل للتصنيف ، ضرباً من الانسياب والمرونة ، وتقدم لنا بفضل الخيال رؤية فيها حرد وميل عن عادتنا فى إدراك الأشياء على نحو مألوف . فما الذى قدمته الصورة ؟ وما أفقها الرمزي ؟ وكيف قدم الشاعر رؤيته على نحو غير معتاد ؟ وما المقصود بقابلية الصور الشعرية للوصف ؟

إن الصورة الشعرية تخضع بنيتها لما يقدمه الحس من مدركات ، وإذا كانت المدركات قابلة للتصنيف بحسب الموضوع وبحسب الحاسة المدركة ، فإن الصور الخيالية قابلة بالمثل للتصنيف ، إلا أن التصنيف منه نهائى متصلب ، ومنه مرن متمازج .

ومرد الحد الأول من الصورة إلى إدراك بصرى وآخر لمسى ، أما الحد الثانى المضاييف فيحمل إدراك آخر ذوقيا على الإدراكين ، ومتى لم نقطع البيت عن الآليات الأخرى ، تجلت أمامنا الطبيعة فى ملتقط يمثلها آكلة مأكولة ، هذا فى سطوته واقتداره ، وهذا فى ضعفه وعجزه واستسلامه .

إن الصورة تجلو أمامنا قوة هذه العقاب وتحليقها المرن وطيرانها فى الأعلى ، وسطوتها وانقضاضها المباغت ، وتضعنا بالمثل أمام وجه آخر من الحياة ، وهذا التضاييف بين الحدين يكتمل المشهد ليرينا غريزة «الحى» فى المزاحمة والصراع طلبا للبقاء . وتنتمى الصورة الشعرية فى جملتها إلى سيكولوجية الطيران والتحليق ، إلا أنها لا تنتهى لدى هذا الوصيد ، ذلك أننا بإزاء ضرب من طيران المراوغة والختل ، تكتسب فى سياقه مرونة الجناح ولين المفاصل وشراسة الخلب المتلقف ، معانيها من طيران آخر يدوا إذا ما قيس بالأول واهنا قصير المدى .

على هذا النحو نعود أدراجنا إلى ما أبدع الخيال بواسطة الصورة من تضاييق بين الحسى والرمزى ، وكأن القلوب المتترعة التى مائل بعضها العناب فى طرأته وغضارته وحمرة القانية ، وشاكل بعضها الآخر الحشف فى تشننه وتغضنه

ويؤسسته ، إيدان بمستوى رمزى للصورة يعبر عن الحياة متجلية فى شرح الشباب وورقه وغبطته ، تجليها فى عجز الكبر ووهن الهرم ، وكيف أنهما يستقران فى نهاية الأمر بضربة لازبة وخطفة مباغته فى وكر مصير محتوم .

لقد كان ابن سينا ينظر فى الشعر نظر المنطقى فى القضايا والأقيسة والبراهين . وإليه يرجع الفضل فى إذاعة كلمة التخيل مقترنة بالمحاكاة وذلك أن هذه الكلمة لم ترد فى ترجمة متى .

وقد حدد بعض الدارسين أربعة معان لكلمة التخيل عند ابن سينا ، ومن دلالات هذه الكلمة : أن الكلام المخیل موجه إلى مخاطبة الغير . وهنا نرى أثر ارتباط الشعر بالمنطق عند العرب ، فالجدل يراد به إقناع الغير ويعتمد على المقدمات المقبولة عند العلماء ، والمخاطبة يراد بها إقناع الغير وتعتمد على المقدمات المقبولة عند الجمهور ، والشعر يراد به إيقاع المعانى فى نفوس السامعين ، فالتخيل الشعرى نظير التصديق الجدل والحطائى .

إن ابن سينا لا يفهم المحاكاة على أنها تقليد ، بل يفهمها على أنها تصوير معنى من المعانى للمخيلة ، والمخيلة كما شرحها مستودع الصور الحسية ، فهى تخزن الصور التى يؤدبها إليها الحس ، والفكر قد يعمل فى هذه الصور بالتركيب والتحليل ، وهى متصلة بالقوة التزوعية ، فإذا ارتسمت فى المخيلة صورة محبوب أو مكروهة ، نشطت القوة التزوعية إلى طلبها أو الهروب منها .

وقد بقى من دلالات التخيل عند ابن سينا اثنتان ، إحداهما أن التخيل أمر خارج عن التصديق فالتصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع أما التخيل فراجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال ، ومن هنا جاز أن تكون مواد التخيلات صادقة أو كاذبة إذا أحدثت فى النفس الانفعال المقصود بالشعر .

والدلالة الثانية أن التصديقات والتخيلات أصبحت عند ابن سينا بمنزلة المادة والصورة ، مما يترتب عليه أن حقيقة الشعر الذاتية ليست فى مادة المعانى بل فى صورتها . ومن ملاحظاته أن التخيلات الشعرية قد توجه نحو « الأغراض

المدنية « من سياسية وغيرها ، وأن اليونانيين كان غرضهم الحث على فعل أو الردع عن فعل ، أما العرب فأكثر محاكاتهم للذوات . (١٥٤)

وقد لحص أبو الوليد بن رشد كتاب أرسطو في الشعر ، وجرى في تلخيصه على منهج ابن سينا مع العناية بطائفة من الإضافات ، وتحري الالتزام بتصور الفلاسفة المسلمين في القرن الرابع لما ورد في كتاب الشعر ، لاسيما فهم المحاكاة بوصفها مرادفة للتخييل ، ومن الجدير بالالتفات أن ابن رشد أضاف التشبيه إلى التخييل لما في التشبيه من معنى المحاكاة ، وفرع على هذه الإضافة تفصيلاً لأنواع التشبيه بسيطه ومركبه ، آخذاً في الاعتبار البساطة والتركيب في القول على ما يصدر من الإنسان من أفعال تجرى بحرى البسيط والمركب .

وأدرج في تقسيم التشبيه الذى فهمه بوصفه محاكاة وتخيلاً ، ما تعارف عليه البلاغيون من تشبيه تذكر فيه الأداة ، وآخر تحذف منه فيكون بمثابة الاستعارة أو الكناية ، وثالث يتسمى إلى ما يعرف بالتشبيه المبدل . ولا يختلف منهجه عن منهج ابن سينا في إيراد النماذج دون تحليل أو تعرف على القيم الجمالية . إنها يصدران عن مذهب واحد يتمثل في التقصى والتقسيم واعتبار الشعر ضرباً من الاستدلال المنطقى .

قال ابن رشد في هذا السياق « الأقاويل الشعرية هي الاقاويل المخيلة . وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة ، أثنان بسيطان وثالث مركب منها ، أما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شئ بشئ وتمثيله به ، وذلك يكون في لسان لسان بالفاظ خاصة عندهم ... تسمى حروف التشبيه ، وإما أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه ، وذلك مثل قول الشاعر (أبى تمام) :

هو البحر من أى النواحي أتيته فلجته المعروف والجود ساحله

وفى هذا القسم تدخل الأنواع التى يسميها أهل زماننا استعارة وكناية مثل قول زهير :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعرى أفراس الصبا ورواحله

.... إلا أن الكنايات أكثر ذلك - هي إبدالات من لواحق الشيء ، والاستعارة هي إبدال من مناسبه ، أعنى إذا كان شيء نسبته إلى الثانى نسبة الثالث إلى الرابع فإبدال اسم الثالث إلى الأول وبالعكس ... وأما القسم الثانى فهو أن يبدل التشبيه مثل قول ذى الرمة :

ورمل كأوراك العذارى قطعته * إذا جللته المظلمات الحنادس (١٥٥)

ومن الواضح بمكان فى النص السابق أن للفلاسفة مذهباً فى فهم الشعر وتحليله لا يختلف عن طريقتهم فى فهم المنطق الصورى وما يندرج تحته من مباحث ، يدل على ذلك تعريف ابن رشد للكناية والاستعارة من حيث يؤولان إلى نوع من الإبدال ، هو فى الأولى من اللواحق وفى الثانية من المناسبات . وتؤذن عبارته التى حلل فيها وضع الإبدال من الأشياء التى فيها تناسب ، بفهم منطقى للاستعارة فى إطار استدلال أو قياس مركب من حدود رباعية ، وقد تنحل الاستعارة إلى قياس بسيط يدور على ثلاثة حدود ، وليس من المبالغة أن نزع من محاولة إخضاع الخيال الشعرى للمنطق الصورى قد امتد تأثيرها على المتأخرين كالعضد الإيجى والسكاكى والقزوينى ومن إليهم ممن اختلط البحث البلاغى عندهم بمباحث المنطق والجدل الكلامى .

لقد التفت ابن رشد مستهدياً بآراء أرسطوفى كتاب الشعر إلى التمييز بين شعر يساق مساق التعليم ليس فيه من الشعر سوى الوزن ، وآخر ملحمى أو غنائى يحقق التخيل والمحاكاة ، كما فرق بين نوعين منه : الأول شعر أخلاقى يحاكي فيه الشاعر أحوال النفس المختلفة ، والثانى هو شعر الحكمة ، وهذا الأخير مدرج فى باب التصديق من حيث هو إدراك نسبة ما بين موضوع ومحمول ، مما يجعله أشبه بالخطابة لأنها لا تدور إلا على التصديقات . وعنده نوع آخر من الشعر قائم على التذكر والتداعى ، وسبيل المحاكاة فيه استحضار شيء غائب بآخر حاضر ، ومنه شعر الوقوف على الرسوم وبكاء الديار .

وواضح من تلخيصه أنه وضع متأثراً بأرسطو قاعدة للتخيل فيها ضرب من إلزام الشعراء بالأى يخرجوا فى المحاكاة عما استقرت عليه العادة وجرت به ، وهو إلزام يثول بالشعر والشعراء إلى الجمود والحمول وتحطيم المغامرة اللغوية التى

كثيراً ما تفضى إلى الإبداع والجدة في الصور والأساليب . إنه بهذه القاعدة يذكّرنا بالشعراء والنقاد الكلاسيين في الآداب الأوربية عندما تشددوا وفرضوا على الخيال قيوداً ووضعوا للشعراء قواعد ينبغي عليهم أن يلتزموا بها ، مما أفضى إلى قيام الحركة الرومانتيكية بوصفها ثورة على الإلزام والتقعيد الذى تأثر الكلاسيون فى تقنيته بآراء أرسطو فى كتاب الشعر .

قال ابن رشد « وكما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين ، وإما من قبل عادة تقدمت لهم فى ذلك ، كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل والصناعة المخيلة أو التى تفعل فعل التخييل ثلاثة : صناعة اللحن وصناعة الوزن وصناعة عمل الأقاويل المحاكية » . (١٥٦)

وقد مضى ابن رشد فى تلخيصه مميزاً بين محاكاة بسيطة وأخرى مركبة ممثلاً لذلك بالشعر العربى والمحاكاة البسيطة عنده يستعمل فيها نوع من التخييل يسمى الإدارة أو الذى يسمى الاستدلال ، والمركبة تجمع بينهما ، ومن أمثلة هذا الجمع عنده قول أبى الطيب المتنبي :

كم زورة لك فى الأعراب خافية
أدهى - وقد رقدوا - من زورة الديب
أزورهم وسواد الليل يشفع لى
وأنتى وبياض الصبح يغرى لى

فالبيت الأول استدلال والثانى إدارة .
ومن أمثلة التخييل الذى يحاكى الأخلاق وأحوال النفس قول إبن الطيب يصف رسول الروم إلى سيف الدولة :

أتاك بكاد الرأس يجحد عنقه وتقد تحت الذعر منه المفاصل
يقوم تقوم السباطين مشبه إليك إذا ما عوجته الأفاكل

وأما الشعر الذى هو أدخل فى التصديق والإقناع لقربه من المثلثات

الخطبية فكثير في شعر أبي الطيب وهو ما ننعته بشعر التأمل والحكمة ومنه قوله :

لأن حلمك حلم لا تكلفه
ليس التكحل في العينين كالكحل
خذ ما تراه ودع شيئاً سمعت به
في طلعة الشمس ما يغنيك عن زحل^(١٥٧)

لقد كان ولع طائفة من المثقفين في القرن الثالث بتراث الثقافة اليونانية ، لا سيما ما تعلق منه بالطبيعة والنفوس والمنطق ونظرية المعرفة والتأمل الثيولوجي ؛ كما كان إعجابهم بما تميز به العقل اليوناني من قدرة على التنظيم والاستقصاء وطرح الإشكاليات والتشديد النظري المحكم ، تهينة لموقف جعلهم يحتفون بهذا التراث ، لا سيما المنطق الأرسطي ، وهو احتفاء أفضى إلى استغلال بنيته الصورية في علم الكلام وعلوم البلاغة والنقد ، فجعلوا يقحمونه في مشكلات لا ينهض بها تنويرا وإيضاحا ، ويدسونه في قضايا لا يني بتحليلها ووضعها في السياق الملائم ، ومن هذا القبيل اعتبار الصور الشعرية بوصفها تحققا فنيا للخيال ، ضربا من الاستدلال أو القياس بسيطا كان أو مركبا .

إن النتائج التي انتهى إليها الفلاسفة متأثرين بكتاب الشعر ، تدل على قطيعة غير مبررة بين المبحث النظري في الخيال ، ومبحث التخيل الشعري . ولو أنهم وصلوا الجانب النظري بالجانب الفني ، لما تورطوا في معالجة الخيال الإبداعي وتفسيره بمقولات منطقية صورية .

والحق أن لدى الفلاسفة ولدى العرفاء من الصوفية شيئا من الخل في مبحث الخيال ، أما الفلاسفة فتوفروا على تفسير التخيل بمقولات المنطق ، ذلك بأنهم جعلوه شكلا من أشكال القياس لا يعتبر فيه صدق المقدمات أو كذبها ، وكأن الصور التي يبدعها خيال الشاعر لا تتركب إلا وفق ما يتركب منه القياس من مقدمات وحدود وسطى ونتائج .

إن الواقع النفسي والإبداعي للتخيل سواء كان من قبل المبدع أو المتلقي ، كفيل بأن ينقض هذا التفسير المنطقي من تبديد للحظي الإبداع والتلق . ولا يتأتى

لأحد أن يزعم أن الشاعر أو الملقى يمر بهذه المراحل بحيث يقدم قضية يردفها بأخرى ثم يتبصر بالصورة في شكل إنتاج لازم عن المقدمتين والحد الأوسط ، ذلك لأن الإبداع التخيلي يتجاوز هذه البنية المنطقية التي تدور على المقولات والكم والكيف والاستغراق والتقابل والتضاد والدخول تحت التضاد ، وما يتفرع على ذلك من أشكال القياس والأسوار والعكس . إن التخيل يتجاوز هذا النسق الصوري إلى مستوى نفسى وجداني ، تستحضر الصورة بواسطته معطيات الإدراك وقد صهرها الخيال وأعاد تنظيم علاقاتها بمنطق مختلف ، يتمثل في الإدماج والتوحيد والتركيب الجدلي الذي يضاف بين المتقابلات .

إن تصور الفلاسفة للتخيل الشعري ، موجه باستبدال يكشف عن خطأ في التصور استبدال المنطق الصوري بوصفه بنية منظمة للمعرفة بالمنطق الخيالي ، وأين مبدأ الهوية والذاتية وعدم التناقض في الأول من مبدأ التداخل والإدماج واستقطاب المتقابلات في الثاني ؟ .

إننا أمام بنتين منطقيتين ، إحداهما صورية تنظيمية تعصم الفكر من الزلل ، وتكفل له الاستواء وعدم التناقض ، وتضع المعايير التي يقاس بها الصدق والكذب في القضايا ، وتمهد له طرائق القياس والاستدلال والبرهان ، وتصنف العالم المعطى للوعي بالاستقراء واستقصاء التقسيم إلى أجناس وأنواع . أما الثانية فنفسية وجدانية لاشأن لها بأحكام الصدق والكذب ، لأنها تكسبنا قدرة الانحراف عن الواقع الغليظ ، وليس من شأن هذه البنية أن تقسم وتصنف وتعزل اللحظات . إن احتواء البنية الأولى على خاصية التنظيم ، لا يعنى خلو الثانية من هذه الميزة ، إذ إن منطق التخيل الشعري يحتوى على قدرة هائلة على التنظيم ، تنظيم ما لدينا من استجابات ودوافع وخبرات .

إن بين التأمل النظرى والتعرف على خواص التخيل في الشعر هوة وانفصالاً ، وإذ ربط الفلاسفة في التحليل النظرى بين الخيال والإدراك والذاكرة ، عدلوا في المبحث الشعري عن هذه العلاقات ، مكتفين بوضع التجربة الشعرية وما تبدعه بواسطة الخيال من صور في سياق تصورات منطقية ، وكان الأولى بهم أن يقيموا مبحث التخيل على بعض النتائج التي انتهوا

إليها في القسم النظري ، ذلك أنهم الموفاه بنتائج جيدة عبر عنها ابن سينا بقوله إن من شأن القوة الخيالية أن تتركب بعض ما في الخيال مع بعض ، وأن تفصل بعضها عن بعض .

لقد كانت هذه النتيجة حرة - لو أنهم أخذوا بها واستثمروها - بأن تصبح مسار بحوثهم في التخيل الشعري ، وأن تفضيهم للتركيب الجدلي للخيال الشعري متجلياً في التفكير وإعادة التنظيم والتركيب ، ولكنهم عوض ذلك جعلوا يقننون للتخيل بمعايير منطقية تشوبها أحياناً بعض الملاحظات النفسية ، وكأنهم انتهوا إلى تصور للظاهرة ثنائي ، الخيال بإطلاق ، والتخيل باعتباره محاكاة في سياق الإبداع ، وليس الأمر على هذا الحد ، فالخيال نشاط واحد حتى له تحقيقاته ووظائفه في المعرفة وفي الفن على السواء .

والحق أن الصوفية لا سيما ابن عربي ، لهم في الخيال مذهب يوافق بنيتة الجدلية إلا أنهم كثيراً ما ربطوه بمشكلات ثيولوجية ، مما يؤذن بأن الخيال تردد عند الفلاسفة والصوفية بين بنية منطقية وأخرى ثيولوجية . إن مذهب ابن عربي - وإن لم يكن فيه باستثمار النتائج في التعرف على النشاط التخيلي للشعر - أكثر اتساقاً وملاءمة لطبائع الأشياء ، يدل على ذلك ما عزا للتخيل من إبداع وجدة ومعرفة وتجسيد للمعاني وتأليف بين المتقابلات .

هذه هي النتائج التي انتهت إليها مناهج البحث في الثقافة العربية القديمة وهي تتناول الخيال . والسؤال الآن عما إذا كان البلاغيون والنقاد القدامى قد أمكنهم أن يعالجوا النقص الذي أشرنا إليه ، وأن ينتهوا إلى ما يصحح مسار الظاهرة ويضعها في سياق ملائم .

الفصل الثانى

نظرية الخيال فى

تراث الدراسات البلاغية والنقدية

لم يكن مبحث الخيال لدى البلاغيين والنقاد بمعزل عن منهج الفلاسفة فى حده والتعرف على أنواعه وأقسامه ، وقد تشبث نفر من المشتغلين بالبلاغة والنقد بما انتهى إليه الفلاسفة من نتائج ، ولفوا لفهم فأدخلوا التخيل فى قوالب المنطق . ويجد الدارس هذا التأثير أوضح ما يكون عند عبد القاهر فى أسرار البلاغة وحازم فى منهاج البلغاء ، مما يعنى أنه تأثير امتد وتغلغل فى جوهر الثقافة العربية فى عصور ازدهارها وانحطاطها .

ولا يكاد المرء يقرأ الشعر والشعراء لابن قتيبة ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر ، والصناعتين لأبى هلال العسكري ، ومفتاح العلوم للسكاكى ، وعيار الشعر للعلوى والعمدة لابن رشيق ، حتى يشعر بأنه يتنفس فى جويونانى تخالطه شية من مؤثرات عربية خالصة لكنها ليست فى قوة التيار اليونانى وشدة تأثيره .

وقد كان من ثمرات هذا التأثير ما أثار البلاغيون والنقاد من قضايا اللفظ والمعنى والصدق والكذب والخبر والإنشاء ، وما استنبت فى تربة ألفلسفة الأرسطية والمنطق الصورى . ويعيننا هذا الوضع على رد الفروع إلى أصولها ، ذلك أن المشتغلين بالبلاغة والنقد أثاروا مشكلة اللفظ والمعنى فى ضوء هليومورفية أرسطية عنيت بتحديد العلاقة بين الهيولى والصورة . وليس حديثهم عن الصدق والكذب والخبر والإنشاء سوى ترديد لما ذهب إليه أرسطو من تقسيم منطقي للقضايا وضروب الاستدلال وأشكال القياس ، وتمييزه بين البرهانى والخطابى والجدلى والتخيلى . وقد بلغ افتتانهم بفلسفة أرسطو حداً جعلهم لا ينظرون فى

الشعر وفي التخيّل إلا وهم آخذون في الاعتبار مذهب أرسطو في العلل الأربع :
المادية والصورية والفاعلة والغائية .

وقد ذهب بعض الباحثين فيما يتعلق بالبنية الخبرية للعبارة إلى أن الخبر من
معالم التفكير العربي فهو يثول في التراث الإسلامي إلى نسب عريق من الآثار
ومصادر الأدلة السمعية التي يبنى عليها شطر كبير من أحكام الشريعة ، غير أن
البلاغيين لم يلبثوا أن عولوا على المعنى المنطقي منه ، فكانت الجملة الخبرية عندهم
هي ما تحتل الصدق والكذب ، والأصل فيها ما أطلق عليه أرسطو ، كتاب
العبارة القول الجازم Apofansis وهو الذي وجد فيه الصدق والكذب ، وذلك
في مقابلة الإنشاء ، والجملة الخبرية من جهة أخرى ليست إلا صورة من صور
الجملة المحكية على ما سماها أرسطو ، غير أن المحاكاة توارت من البلاغة
العربية ، ولم تكد تتجاوز نطاق المعجم الفلسفي في تلخيصات ابن سينا وابن
رشد لكتاب الشعر .

وإذا كان حازم قد استقرأها وبسطها في منهاج البلاء ، فإن ذلك قد
انقطع من بعده حتى إن الذين نقلوا عنه كالزركشي في « البرهان » والسيوطي في
« الاقتراح » أضربوا عن ذكر ماله تعلق بها في المنهج الثالث في الإبانة عما تقوم به
صنعتا الشعر والخطابة . وقد أدى التشبث بالخبر إلى إطلاق مقولات الحقيقة من
إمكان وامتناع واستحالة على عناصر الأدب ، فكان الصدق والكذب المعيار
الذي أدار عليه البلاغيون بحثهم مما جرهم إلى غير قليل من التناقض
والإحالة . (١٥٨)

إن معيار الصدق والكذب منطقي في أصله ، وقد بسطه أرسطو وشراحه
من المسلمين في أبواب تتعلق بأحكام التناقض وأشكال القياس وشروط الإنتاج
والتمييز بين صدق النتائج وكذبها بحسب ما ترجع إليه من أحكام وقوانين
صورية ، وقد اقتضت صورية المنطق الأرسطي الإنتاج باعتبار الصورة والتأليف
لا باعتبار أمر آخر ، مما يعني أن النتيجة تصح وتصدق متى صدقت الصورة
التأليفية للعبارة وإن لم تطابق الواقع . وهذا ما استثمره البلاغيون والنقاد في
عرض المقدمات التخيلية التي لا يعتبر فيها صدق أو كذب لأن مدارها على

الكلام من حيث هو مخيل .

وينحل ما انساقوا إليه من خلف إلى لى الأدب وإخضاعه لمقولات منطقية ليست من جوهره وطبيعته . وإذا كان المنطق والأدب وسيلتين من وسائل المعرفة ، فإن بينهما من البون ما تتسع مسافته ، وشتان بين معرفة أساسها العاطفة والحدس والخيال ، وأخرى أساسها التجريد والتصنيف والمطابقة بين العبارة والوقائع توصلاً إلى الحقيقة ، واختبار الصياغة وتمحيصها بمعايير الصدق والكذب ومقاييس المطابقة واللامطابقة ، مما يعنى أن المعرفة منها ما هو موضوعي ومنها ما هو ذاتي ، وقد كان ضرورياً أن يفضى تفسير الذاتى بالموضوعي ، واعتماد الموضوعي تنويراً وإيضاحاً للذاتى إلى خلف ولبس وفساد في النظر والتقييم .

وقد ضاق نفر من شعراء العصر العباسي ذرعاً بهذه المعايير مما أفضى بالبحرئى إلى أن يقول معترضاً :

الشعر لمح تكفى إشارته وليس بالهذر طولت خطبه
كلفتهمونا حدود منطقكم والشعر يغنى عن صدقة كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمت طلق ما نوعه وما سببه
ويرى بعض الباحثين أن الأبيات تمثل اتجاهين ، أما الأول فهو ذاك الذى يأخذ من العبارة الشعرية نحة خاطفة تكفيه ليصل بما عنده إلى نفس سامعه ، واعتماد الشاعر هو على التجاذب الوجداني الذى يقع بين محدث الشعر ومستقبله ، ثم هو يؤثر أن تكون الإشارات لها لترك لسامعه تنمية الموقف واستثمار التعبير ، ومن ذلك كان الشعراء سعاة بالرمز وسعاة بالإيحاء الوجداني وأما الثانى فهو اعتراض على فرض نوع من التوقف المنطقي مع العبارة (١٥٩)

وأصل هذا التمرجيج ، الإغماض عن حقيقة ما يصدر عن الشعور من نشاط ، والجهل بأن لكل تجربة سياقها وبنيتها ومعاييرها ومناهجها ، ومتى انحرف الدارس عن هذه البداهة ، اختلطت أمامه السبل ، وركب في التحليل شططاً ، ولاد بالتعسف والتحمل ، وهو يظن أنه قلب الظاهرة وتورك عليها

وانتهى فيها إلى الصواب . وأصل الإحالة في ذلك ، الرد المغلوط ، والمماثلة بين الأنساق المتخالفة بقياس الإبداع التخيلي على النسبة الموقعة في الإسناد في مبحث التصديقات .

وربما آل هذا القياس المختل الميزان إلى تصورات ارتبط بعضها بمشكلة الحقيقة ومبحث المعرفة ، وتعلق بعضها الآخر بالمعايير الأخلاقية التي تقوم السلوك وتمكن من الحكم عليه ، وهكذا جعلوا يقيسون الخيال الشعري على المقولات الصورية تارة وعلى معايير الأخلاق تارة أخرى .

ويدل ارتباط التخيل الشعري بقضية الصدق والكذب لدى بعض الباحثين على الرغبة في التقريب بين الفلسفة والشعر ، مستدلين على ذلك بمذهب ابن سينا في أن القول الصادق إذا حُرف عن العادة وأُلحق به شيء تستأنس به النفس ، فرما أفاد التصديق والتخيل معاً وأن الرأي مادة من مواد التخيل كالعادات والأفعال (١٦٠)

وفي هذا الرأي شيء من التوسع ، ذلك أن الفلاسفة ومن اقتفى أثرهم من البلاغيين والنقاد إنما رغبوا في أن تكون لفن الشعر معايير يقاس بها ويعرض عليها أسوة بالعلوم الأخرى التي قننت ووضعت لها القواعد الضابطة ، ثم إن صدق القول إذا عالج الشعر بما تأنس له النفس فأفاد عندئذ تصديقاً وتخيلاً ، لا يعني ألبته أنهم رغبوا في التقريب بين الفلسفة والشعر ، وإنما يشبه حديث ابن سينا ومن تابعه من علماء النقد والبلاغة أن يكون تعبيراً عما عرف بشعر الحكمة لدى زهير وأبي تمام والمتنبي ، والحكمة في الشعر العربي لا ترقى إلى رتبة الفلسفة من حيث هي تنظير ورؤية كلية للوجود ، وإنما هي نظرات جزئية في الحياة تلخص بضرب من التكثيف ما لدى الشاعر من تجارب وخبرات .

وبرغم هذا كله يبقى التساؤل عن أصل هذا الترابط . إن الشعر في جوهره تعبير جمالي ونشاط لغوي متميز ، وليس مما يناط بالبحوث البلاغية والنقدية ، معالجة الشعر في سياق الحمل والإسناد وتقوم النسب بين الأطراف للحكم بالمطابقة أو عدمها ، وقد كان من الممكن إصلاح هذا الخلل في مبحث الإسناد الذي آل في الشعر إلى نوع من التصديق المنطقي ، لو أن المشتغلين بالشعر

من الفلاسفة والبلاغيين والنقاد التفتوا إلى أن للإسناد في الشعر طبيعة أخرى أساسها المضايقة التي لا تجري على سن الصدق والكذب ، لأنها مما يبدع الخيال ، وأى جدوى لنا في وزن الشعر بهذه المعايير ، وهو نشاط لغوي لبابه الخيال ؟ وهو كما أسلفنا القول له منطق وبنية الديالكتيكية التي تنسج المتقابلات وتجمع بين الأضداد بحمل ونسب من شأنها أن تضعنا لا في سياق وضعية منطقية أو تجريبية ، وإنما في سياق التداخل والإدماج وتركيب المعطيات في صور تنتمي لطبيعة نفسية تحمل الواقع على اللا واقع ، وتحررنا بواسطة ما وصفه منكوفسكى بالتلمص والروغان من المؤلف والمعتاد .

ولم تكن مشكلة اللفظ والمعنى بمعزل عن مبحث التخيل الشعري ، وسوف نكتفي في هذا السياق بنصين ، أحدهما للآمدى والآخرى لقدامة ، وعند كليهما تأثر واضح بالهليمورفية الأرسطية . يقول الآمدى « ... ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء ، علة هيولانية وهي الأصل ، وعلة صورية ، وعلة فاعلة ، وعلة تامة ، فأما الهيولى فإنهم يعنون الطينة التي يبتدعها الباري ويخترعها ليصور ما شاء تصويره ... »

والعلة الفاعلة هي تأليف الباري لتلك الصورة ، والعلة التامة أن يتمها ويفرغ من تصويرها من غير انتقاص منها ، وكذلك الصانع المخلوق في مصنوعاته لا تستقيم له ولا تجود إلا بهذه الأربعة ، وهي آلة يستجدها ويخبرها مثل خشب النجار وفضة الصانع وآجر البناء وألفاظ الشاعر والخطيب ، وهذه هي العلة الهيولانية ، ثم إصابة الغرض فيها بقصد الصانع صنعتته وهي العلة الصورية ، ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل أو اضطراب وهي العلة الفاعلة ، ثم أن ينتهي الصانع إلى تمام صنعتته من غير نقص ولا زيادة وهي العلة التامة ... فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنعتته معنى لطيفاً مستغرباً كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض ، فذلك زائد في حسن صنعتته وجودتها » (١٦١)

وقد ذهب قدامة بن جعفر في نقد الشعر هذا المذهب فقال « ... إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل

صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور مثل الحشيش للنجارة والفضة للصياغة ، وعلى الشاعر إذا شرع في أى معنى كان من الرفعة والضعفة ، والرفث والزاهة والبذخ والقناعة وغير ذلك من المعاني الحميدة أو الذميمة ، أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة » . (١٦٧)

والظاهر مما ساق الآمدى وقدامة ، والمتأخرون الذين حذوا حذوهما ، أن مشكلة اللفظ والمعنى قد عولجت في سياق يجمع بين أمشاج من الفلسفة اليونانية وخاصة مذهب أرسطو في العلل الأربع ، ومشكلات أثارها الكلاميون تساءلوا فيها عما إذا كان القرآن قديم المعاني محدث الألفاظ أو أن له القدم من حيث ألفاظه ومعانيه .

لقد اختلف البلاغيون والنقاد حول الألفاظ والمعاني باعتبار الأولوية والتقدم ، ويكاد المرء يطمئن إلى أن كثيرا منهم انتهوا إلى أن التخيل واقع في صورة الشعر لا في مادته ، وهذا كله مؤذن بتقسيم ثنائى حاد ، وفصل قاطع بين اللفظ والمعنى أو بين الشكل والمضمون كما يعبر النقاد المحدثون ، وكان من مهام النقد الحديث أن يتخطى هذه الثنائية أو قل أن يتفهمها في ضوء تصور مؤسس على وحدة تجمع بين اللفظ والمعنى ، بين الصورة والمادة في بنية تضاييف متلازم ، وهذه الوحدة هى ما التفت إليها ميرلو بونتي في قوله إن المادة حبل بأشكالها وصورها .

ومن اللبس البين في تراثنا الثقافى هذا الخلط بين الحديث عن الشعر والخيال وبين التصور الذى ساقه أرسطو في « الطبيعة » أو « السماع الطبيعى » خاصا بالعلل المشهورة ، وهو لبس يعنى أن القدامى ألبوا بمذهب أرسطو في الطبيعة وأخذوا بعضه وطبقوه على البنية الشعرية ، وشتان بين النظر في الشعر وبين فلسفة طبيعية عنى فيها أرسطو بعض مذاهب الأقدمين في الأسطىقات والعلل والزمان والمكان والحركة .

قال أرسطو في السماع الطبيعى عند عرض أنواع العلل وأحوالها إن « السبب » يقال على وجه واحد ما عنه يكون الشيء وهو فيه ومثال ذلك النحاس لمثال الإنسان ، والفضة لمثال الفيل وأجناس هذين . ويقال على وجه آخر

الصورة والتمثال وهذا هو القول الدال على ماهية الشيء .. ويقال أيضا الشيء الذى منه المبدأ للتغير والهدوء مثال ذلك .. الأب للأبن وبالجمله الفاعل للمفعول والمغير للمتغير .

ويقال أيضا على معنى الغاية المقصودة وهذا هو « ما من أجله » .. فهذه هى الوجوه التى يكاد أن تكون الأسباب عليها تقال ، .. ولما كانت الأسباب أربعة فمن حق صاحب العلم الطبيعى أن يعلم أمرها كلها وأن يرد المسألة عن « لم » إليها كلها فيوفى الجواب عنها على المذهب الطبيعى ، أعنى الهيولى والصورة والمحرك و« ما من أجله » (١٦٣) .

وإذ طبق البلاغيون والنقاد مقولات أرسطو فى الطبيعة - مترسبين منهج علم الكلام ، على فن الشعر ، انتهوا إلى ما سبق أن قرره الجاحظ ، والخيال الشعرى على هذا النحو بحاله الألفاظ بوصفها الصور التى تلبسها هيولى المعانى ، إذا الشعر على حد تعبير الجاحظ جنس من الوشى وضرب من التصوير ، ذلك أن تفاضل الشعراء واقع فى الألفاظ ، أما المعانى فطروحة فى الطريق ، ويبدو أن عبد القاهر الجرجاني رغب فى حل الإشكال بواسطة النظم الذى يتجاوز الثنائية صوب مايسمى بالبنية التأليفية .

ولم يكن عبد القاهر بدعا بين المشتغلين بالبلاغة فيمن سبقوه ، ذلك أنه ربط مبحث التخيل بالأخذ والسرق وما فيها من التعليل . وقد بث فكرة التخيل فى « أسرار البلاغة » وظل يجرى على سنن من تقدموه استقصاء وتصنيفا ، وفى كتابه طائفة غير قليلة من الاصطلاح المنطقي الذى كان قد أدخل فى الدرس البلاغى دون تبرير مقبول ، ومن هذا القبيل حديثه عن الفرق بين العقلى والتخيل ، وقياسه ما نعته بالمعانى العقلية فى الشعر على الاستنباط المنطقي للأدلة البينة ، وإلحاقه قسماً من التخيلات بالاحتجاج والقياس بضرب من التلطف والمراعاة والحدق والصنعة التى يحتمل بها الشعراء ، وخلاصة القول فى مذهبه أنه قصد بالتخيل ما قصده المتأخرون بالإيهام وحسن التعليل ، وراغ إلى ماراغ إليه الأوائل من مشكلات الصدق والكذب ، مصطنعا الموازين المنطقية التى اصطنعوها للتمييز بين معان عقلية هى نسب للتصديق يحكمم بإثباتها أو نفيها ،

وأخر تخيلية لاشأن لها إلا بصورة الصيغة الشعرية ، فلا يقال فيها إن الشاعر بسبيل الصدق أو الكذب ، ومن هذه المعاني التخيلية طائفة مصنوعة سبيلها البرهان والقياس .

وليس أدل على هذه الآراء من قوله « إن المعاني تنقسم قسمين : عقلي وتخيلي ، وكل واحد منهما يتنوع . فالذي هو العقلي على أنواع ، أولها عقلي صحيح ، مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء ، وهذا باب من المعاني التي تجمع فيها النظائر ... ومكانه من العقل ما ظهر واستبان ، ومنه قول المتنبي :

وكل امرئ يولي الجميل محب وكل مكان ينبت العز طيب

وهو صريح معنى ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب ، وإنما له مايلبسه من اللفظ ويكسوه من العبارة وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه ... وكذلك قول المتنبي :

إذ أنت أكرمت الكريم ملكته
وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا
ووضع الندي في موضع السيف بالعلی
مضركوضع السيف في موضع الندي (١٦٤)

ويعضى عبد القاهر في بيان القسم التخيلي للمعاني فيذكر أن التخيلي هو الذي لا يمكن أن يقال فيه إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت وما نفاه مني ، وهو مفتن المذاهب كثير المسالك ... ثم إنه يجيء طبقات وبأني على درجات ، فنه ما يجيء مصنوعاً قد تطف فيه واستعين عليه بالرفق والحدق حتى أعطى شهباً من الحق ... باحتجاج بخيل ، وقياس يصنع فيه ويعمل ، ومثاله قول أبي تمام :

لا تنكرى عطل الكريم من الغنى فالسبيل حرب للمكان العالی

وهذا البيت عنده جاد على سنن القياس التخيلي لا على معلم القياس العقلي وما يتطلب من مقدمات ونتائج وحدود وشروط .

وعبارة عبد القاهر أن الشاعر خيل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغنى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعظم نفعه ، وجب بالقياس أن ينزل عن الكريم نزول ذلك السيل عن الطود العظيم ... فالعلة في أن السيل لا يستقر على الأمكنة العالية أن الماء سيال لا يثبت إلا إذا حصل في موضع له جوانب تمنعه عن الانصباب ، وليس في الكريم والمال شيء من هذه الحلال .

وواضح من عبارة عبد القاهر أنه جعل بيت أبي تمام وما شاكلة من قبيل القياس التخيلي القائم على الدعوى في الشطر الأول ، والتمثيل لها بالصورة مسوقة مساق الاحتجاج في الشطر الثاني . كأن الشاعر احتج لفقر الكريم وعطله من الثروة بقياس مخيل ، أساسه الصورة التي أقامت نوعاً من المناوشة بين السيل العرم والقمة الرعاء .

وكثيراً ما عبر الشعراء وهم يمدحون ، بهذا المعجم الفني الذي يدور على الأنهار تجيئش غواربها ، وكثف السحاب يهطل مطرها . وهي في مجملها صور مائية تنتمي من حيث الأثر إلى الخصب والثناء ، ومن حيث الحركة إلى العرامة وشدة الانصباب التي آلت عند الطائي إلى حرب ومناوشة . إذ لا يكاد ماء السيل يتجمع فوق القمم الباذخة ، حتى تجرفه حركة طبيعية قسرية صورها الشاعر بالعطاء يبذله الممدوح تخضعه طبيعته للبذل والإيثار ، كما تخضع الأماكن الشاخنة التي تستمد رفعتها من استسلامها لهذا الانصباب ، أما الوديان والسهول فحرية أن تمسك الماء . وقد عرض لهذا البيت وأمثاله ضرب من الإفساد بسبب إقحام البنية المنطقية للقياس في الشعر . أما أبيات المتنبي التي تجري على هذا السنن ، وأبيات غيره من الشعراء ، فقد أدرجها عبد القاهر تحت المعاني العقلية الذائعة الصدق المثبتة النسبة في التصديق ، وهذا وأمثاله إنما يقع عليه الشعراء بالخبرة الواسعة ، والدربة بأمور الحياة من حيث تفضي بهم إلى استخلاص معان تحكم التجارب بصدقها وثبوتها ، (١٦٥)

ومما يدخل في التخيل ما عبر عنه عبد القاهر بقوله : ومن ذلك صنعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه أو مدحه أو ذمه فتعلقوا ببعض ما يشاركه في أوصاف ليست هي سبب الفضيلة والنقيصة ... كما تراه في باب الشيب

والشباب كقول البحتري :

وبياض البازي أصدق حسنا إن تأملت من سواد الغراب
وليس إذا كان البياض في البازي آنق في العين وأخلق بالحسن من السواد
في الغراب ، وجب لذلك كله ألا يذم الشيب ... لأنه ليس الذنب كله لتحول
الصيغ وتبدل اللون ... ولو عدم البازي فضيلة أنه جرح وأنه من عتيق الطير . لم
تجد لبياضه الحسن الذي تراه ، وكما لم تكن العلة في كراهة الشيب بياضه . ولم
يكن هو الذي غض عنه الأبصار ... كذلك لم يحسن سواد الشعر في العيون
لكونه سوادا فقط ، بل لأنك رأيت رونق الشباب ونضارته ورأيت بريقه
وبصيصه يعدانك الإقبال ومحضرانك الثقة بالبقاء ويبعدان عنك الخوف من
الفناء (١٦٦) .

وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيبين في وصف علة
الحكم يريدونه وإن لم يكن في المعقول ومقتضيات العقول ، ولا يؤخذ الشاعر
بأن يصحح كون ما جعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يرم أو ينقض من قضية ، وأن
يأتى ما صيره قاعدة وأساسا ببيئة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها بيئة ...
وكذلك قول البحتري :

كلفتمونا حدود منطقكم في الشعر يكتفى عن صدقه كذبه
أراد كلفتمونا أن نجرى مقاييس الشعر على حدود المنطق ... مع أن الشعر يكتفى
فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل . ويلخص عبد القاهر
تصوره للتخيل في القول بأنه ما يثبت فيه الشاعر أمرا هو غير ثابت أصلا ،
ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويرى
ما لا يرى (١٦٧) .

لقد تشبث البالغون كما تشبث الفلاسفة بمعجم لغوى شارح للتخيل ،
يدور عند ابن سينا وابن رشد وعبد القاهر وحاز وأضرابهم من المتأخرين على
تقوم الخيال الشعري بوصفه فطنة ومخادعة للنفس ، وتلمسا لطرائق الخيال
المصنوعة ، ويكاد هذا المعجم يشي بتصورات القدماء لما هية الخيال الشعري .
ويدلنا التحليل المعجمي لهذه المفردات على أمرين جوهريين : الأول رد قدرة

الشاعر على إبداع الصور إلى ذكائه وفطنته . صحيح أن الشاعر لا ينطوى على
 بلادة في الإدراك ، ولكنه أيضا فيما يبدع لا يوصف بالذكاء على نحو ما يوصف
 الفلاسفة والمشتغلون بالرياضة والطبيعة ، فالذكاء أمر نوعي ونسبي ، وكم من
 أذكاء في العلوم النظرية أو التجريبية لا يحسنون تلقى الشعر وتذوقه . وقد نسلم
 لهم هذا الوصف إن كانوا أرادوا به موهبة خاصة تتيح للشعراء أن يدركوا في
 اللحظة الحاطفة أوجه المشابهة في المتخالف وضروب المخالفة في المتشابه مما قد يخفى
 إدراكه ويصعب التقاطه .

ويتمثل الأمر الثاني في اعتبار التخيل تحايلاً ومخادعة ، وكأنهم نظروا في
 ذلك إلى قدرة الشاعر على أن يرى نفسه بله المتلقى مالم يسبح بحقيقى أو واقعى ،
 بواسطة ما يصطنع من أقاويل موهمة ، وأين المخاتلة والتحابل والحداع المصنوع
 من الأداء الشعري المتميز والمغامرة اللغوية التى يبدو الواقع من خلالها على نحو من
 التضاييف جديد ؟ إن هذا المعجم يناسب فنون الصيد والحرب وما أشبه مما يعول
 على الخديعة والحيلة . ولا نظن أن الشاعر يضع في اعتباره وهو يبدع أن يخاتل
 نفسه ، ولا نظن أن المتلقى يعتقد أن الشاعر يحتال عليه بأفانين من الحداع
 اللغوى .

ويعد أبو الحسن حازم القرطاجنى في كتابه «منهاج البلغاء» امتدادا لتأثر
 الدرس البلاغى بأمشاج من الفلسفة اليونانية ، وقد ردد في كثير من المواضع آراء
 ابن سينا والفارابى وابن رشد ، إلا أن ابن سينا كان أشد نفوذا وأوغل تأثيرا .
 ويتبين من عرض حازم للتخيل متابعته من سبقوه في فهم الشعر على غرار
 القياس والتقسيم الصورى ، والمماثلة بين الشعر وبين القضية في أشكالها المختلفة ،
 واعتبار الأقاويل الشعرية قسماً من المقولات ، قد تصدق فيها المقدمات أو
 تكذب إذ لا عبرة هنا بالصدق أو الكذب لأن مدار الشعر على الكلام من حيث
 هو مخيل .

وقد ربط حازم بين الصياغة الشعرية وتقسيم المناطق للمقولات إلى برهاني
 وجدلى وخطابى ، ولم يمل كالعهد بمن سلف من البلاغيين والنقاد ، من ترديد

مذهب أرسطو في العلاقة بين الهيولى والصورة ، وهو مذهب نقله العرب من مجال الطبيعة إلى مجال الشعر متمثلين تلك الهليومورفية في العلاقة بين الألفاظ والمعاني . وانطلاقاً من هذا الفهم انتهوا إلى أن التخيل لا شأن له بالمادة وإنما العبرة بوقوعه في صورتها . قال حازم « ولعل الغلط إنما جرى عليهم من حيث ظنوا أن ما وقع من الشعر مؤثلاً من المقدمات الصادقة فهو قول برهاني وما ائتلف من المشهورات فهو قول جدلي ، وما ائتلف من المظنونات المترجمة الصديق على الكذب فهو قول خطي ، ولم يعلموا أن هذه المقدمات كلها إذا وقع فيها التخيل والمحاكاة كان الكلام قولاً شعرياً ، لأن الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخيل ... وقد قال أبو علي بن سينا : الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات الخيلة من حيث يعتبر تخيلها ، صادقة كانت أو كاذبة ، وبالجملة تؤلف من المقدمات من حيث لها هيئة وتأليف تقبله النفس بما فيها من المحاكاة بل ومن الصديق فلا مانع من ذلك » (١٦٨)

والحق أن مذهب أرسطو في المادة والصورة ، كان له أثر عميق في شيء غير قليل من تراث الثقافة العربية ، تنبينه في تفسير مفهوم الطبيعة ونظريات النقد القديم ، وفي مقولة الجواهر والأعراض عند المتكلمين ، ومشكلة قدم العالم ، تنبينه كذلك في النظرية الصوفية العرفانية التي أطلقت مصطلحاً خاصاً مأخوذاً من الحديث في مقابل المصطلح اليوناني ، فئاتت بين المادة الكلية وبين العماء مماثلتها بين الهيولى والوحدة ، وبين الصورة والكثرة .

وقد تشبث حازم في بيان الأقاويل الشعرية الخيلة بقاعدة الصديق والكذب ، وبسطها على طريقة المناطق في التفريغ والاستقصاء ، ورد الأساس الخبري للقاعدة إلى خمسة أشكال فقال « فقد تبين ... أن الشعر كه مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة ، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة ، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن ، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة أكثر وأحسن ، ومواطن تستعمل فيه كلتاها من غير ترجيح » (١٦٩)

وكثيراً ما كان حازم ينقل عن ابن سينا والفارابي نقلاً صريحاً ، وقد نقل

عن ابن سينا تصويره للعلاقة بين التخيل وبين اليقين والصدق والكذب ، وما نفى إليه الأخيلة الشعرية من انفعال نفسى يذكرنا بما انتهى إليه نفر من المعاصرين من القول باللذة والألم . ولا نعدم أن نجد عند حازم ما وجدنا من قبل عند الفلاسفة من حديث عن التخيل والتصديق . وقد نقل حازم عن ابن سينا قوله : « والخيال هو الكلام الذى تدعى له النفس فتنبسط لأمر أو تنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار ، وبالجملة تنفعل له انفعالات نفسيا غير فكرى سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق به ، فإن كونه مصدقا به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل ، فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه ، فإن قيل مرة أخرى أو على هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخيل لا للتصديق ، فكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا ، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً ... والناس أطوع للتخيل منهم للتصديق » (١٧٠)

ونقل حازم عن الفارابى قوله فى كتاب الشعر « الغرض المقصود بالأقاويل الخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشئ الذى خيل له فيه أمر ما من طلب له أو هرب عنه ، سواء صدق بما يخيل إليه من ذلك أولا ، كان الأمر فى الحقيقة على ما خيل له أو لم يكن . وإنما غلط فى هذا - فظن أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة - قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر » (١٧١)

لقد كان حازم فى أكثر الأحيان ينقل عن سبقه دون مراجعة وتدقيق ، ومن ذلك متابعته لهم فى ربط الخيال الشعرى بمقولات الصدق والكذب مما أفضى إلى نتائج غير دقيقة منها ، النظر فى التخيل على طريقة المتكلمين فى الأخذ بالمرجوح والأرجح ، فتارة يترجح فى الأقاويل الشعرية الصدق ، وتارة يترجح الكذب ، وفى مواطن أخرى يستعمل الشاعر الأقاويل صادقة وكاذبة بغير ترجيح ، ومن هذه النتائج الملتبسة ، الأخذ فى تقويم الخيال الشعرى بمعايير المنطق التى تقيس الحقيقة بمدى التطابق بين المعطى والعبارة المقولة فيه . ويؤذن هذا الاستبدال بأنهم عدوا الأقاويل الشعرية الخيلة فى رتبة أدنى من الحقيقة ، إذ التخيلات لا تكون فى مرتبة البرهان والقياس .

ولما كان المنطق الأرسطى يعتمد صحة البناء الصورى لا صحة المحتوى ،

سلك الفلاسفة - وتابعهم المشتغلون بالبلاغة والنقد - هذا المسلك فجعلوا التخييل واقعاً في صورة التركيب وما ينحل إليه من تشبيه واستعارة ومجاز ، وأفضى هذا التصور إلى مشكلة اللفظ والمعنى ، وهى مشكلة آثروا التعبير عنها بالصورة والمادة .

ويبدو أن القدماء فهموا الانفعال الذى يلم بالمتلقى فيها ساذجاً ، يدل عليه قول الفارابى الذى نقله حازم : الغرض المقصود بالأقاويل الخيلة أن ينهض السامع نحو فعل الشيء الذى خيل له فيه أمر من طلب له أو هرب عنه . لا شك أن ابن سينا كان أدق من الفارابى في تحليل الانفعال الناجم عن التخييل ، لأنه إنما رده إلى مقولتى اللذة والآلم ، يدل على ذلك قوله : والتخييل انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو غم أو نشاط .

إن الفرق بين التصورين يتمثل في التمييز بين انفعالين يأخذ أحدهما وضع الاستجابة العضوية في شكل مواقف عينية كهرب من مخوف أو طلب لأمر من الأمور يميل إليه الطبع ، ويأخذ الآخر شكل كفيات نفسية لا تتجاوز مستوى الاستجابة السيكلوجية إلى مستوى عضوى كالذى راغ إليه الفارابى . وهذا النوع من الانفعال الموضوع في إطار سيكلوجية سلوكية ربما ناسب الموضوعات المتشخصة ولكنه لا ينسجم مع التخييل الشعري ، ذلك أن انفعال المتلقى للتخييل لا يشترط فيه الفعل وإنما هو استجابة تثول إلى موقف نفسى وبنية وجدانية ، والفرق بين الانفعالين فرق في نوعية التلقى .

وقد حد حازم الشعر فلم يختلف في تعريفه والوقوف على ماهيته عن ابن سينا ، وذلك قوله « إن الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، والتثامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها بما هى شعر غير التخييل » . (١٧٢) وواضح من تعريف حازم أنه يدور على مصطلح منطقي كالمقدمات والصدق والكذب ، وهى ألفاظ يديرها المناطقة في مبحث القياس والبرهان وبيان شروط صحة الإنتاج أو فساد صدق كذباً . وسرعان ما تغلغل هذا المصطلح في البلاغة المتأخرة ، حتى إن بعض من ألفوا في المنطق من المتأخرين جعلوا الشعر قسماً من القياس يلي البرهان والجدل .

والخطابة .

إن صاحب منهاج البلغاء يتابع في مواضع كثيرة من كتابه آراء ابن سينا التي استمد معظمها من كتاب الشعر لأرسطو ، ومن هذا القليل إشارة حازم إلى علاقة الخيال باللذة ، وهي علاقة سبق أن ذكرها ابن سينا وبررها بأن الالتذاذ بالتخيل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشئ الخيل ، وتقدم لها عهد به . وذهب حازم هذا المذهب فقال « من التذاذ النفوس بالتخيل ، أن الصور القيحة المستبشعة عندما قد تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيدة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له ، فيكون موقعها من النفوس مستلذا لالأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكتي بها عند مقايستها به » (١٧٣)

وواضح أن ابن سينا والقرطاجني كليهما إنما صدرا في ذلك عن قول أرسطو في كتاب الشعر : « ... إن الالتذاذ بالأشياء المحكية أمر عام للجميع . دليل ذلك ما يقع فعلاً : فإننا نلتذ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألم لرؤيتها ، كأشكال الحيوانات الدنيئة والجثث الميتة ... فيكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعا إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً في كل منها ، كأن يقولوا : هذا هو ذاك فإنه إذا اتفق أن لم تكن قد رأيت الشئ قبلا فإن اللذة لا تكون حينئذ ناشئة عن المحاكاة بل عن الإتمام أو عن اللون أو عن سبب آخر كهذين » (١٧٤)

إن العلاقة بين المحاكاة أو التخيل وبين اللذة ، ليست بمعزل عما أثير من قبل حول الصلة بين الخيال والانفعال . واللذة انفعال لا يكفي في التعرف عليه مجرد الرصد الخارجى للظواهر الفسيولوجية المساقوة ، وإنما لا بد من التعرف على المعنى في الموقف الانفعالي . وواضح من نص أرسطو الذي ألم به ابن سينا والقرطاجني ، أن التمثيل للذة الناجمة عن التخيل ، إنما كان بواسطة الإحالة على الفنون التشكيلية كالرسم والنحت . ومن اللافت في هذه النصوص ، الإحالة على الالتذاذ بالصور المستقبحة إذا ما أحسن تصويرها ، ذلك أن هذه العبارة تعني أن للفن واقعاً يختلف تماماً عن الواقع المعتاد ، فالنفس قد تتألم عند

رؤية الأشياء الشنعة بذواتها ، ولكنها لا تلبث أن تلذها إذا ما رأتها مصورة أو معبراً عنها في عمل فني متميز .

ولكن ما طبيعة الموقف إذا عمد الشاعر أو الراسم بواسطة الخيال إلى الأشياء الجميلة بذواتها فقبحها ؟ أيثر هذا الوضع في المتلقى الشعور ذاته بالتعجب والالتذاذ ؟ ولماذا اشترط أرسطو - وتابعه الفلاسفة والبلاغيون - أن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشئ المتخيل حتى تتحقق اللذة ؟

إن القبح الذى ينفر منه الطبع في الواقع وبالم ، ويلتذ به إذا ما تأمله في عمل فني متقن ، أمر يلائم طبيعة المحاكاة ، أما الموضوع الجميل الذى تلذّه النفس في الواقع ، فلأنها تألم له إذا ما طرأ عليه التقيح في الفن ، هذا فضلاً عن أنه لا يتسق وطبيعة المحاكاة ، لأننا في الوضع الأول بلزاء أشياء ليست جميلة في ذاتها ، وإنما تلذها النفس بسبب الخلق في التخيل والبراعة في المحاكاة . وليس في الوضع الثانى محاكاة ، إذ أى شئ يحاكيه العمل الفنى عندما يقبح الأشياء الجميلة ؟ . إن الأولى أن يطلق على مثل ذلك أنه تشويه .

ومن قبيل التأكيد على علاقة الخيال الفنى بالانفعال ، اتباعاً لمنهج النظريات النفسية القديمة ، وهو منهج يلوذ كما سبق أن تعرفنا عليه في الباب الأول بمصادرات سلوكية وأخرى سيكوفسيولوجية ، الإشارة المتكررة إلى أن التخيل يبسط النفس لأموه ويقبضها عن أمور في إطار تلق ليس فيه إعمال فكر أو روية ، مما يعنى أن الانفعال من المتلقى وضع لا شعورى يخلو تماماً من القصد والإرادة . ومن هذا القبيل أيضاً ربط الخيال بالتعجب ، والتعجب كالتخيل من جهة الاشتقاق ، إذ يفترض كلاهما أن الفلاسفة والبلاغيين قصدوا بهذه البنية اللغوية الدلالة على حضور المستقبل أو المتلقى لأنه هو الذى يقصده الشاعر بأن يثير فيه اللذة والتعجب . وقد ذكر حازم في هذا السياق « أن القول المخيل قل ما يخلو من التعجب بل كأنه مستصحب له ... والتعجب في القول المخيل يكون إما من جهة إبداع محاكاة الشئ وتخييله ... ويكون من جهة كون الشئ المحاكى من الأشياء المستغربة والأمور المستطرفة ، وإذا وقع التعجب من الجهتين المذكورتين ، ... فتلك الغاية القصوى من التعجب ، وللنفوس إلى

ما بلغ هذه الغاية تحريك شديد» (١٧٦)

ومن ملاحظات حازم الجديرة بالاعتبار ، التفاته إلى التمييز بين الشعراء وفق معيار دقيق يمكن أن نطلق عليه نقيضة العفوية والقصد في عملية الإبداع الخيالي والبناء الشعري .

أما القصدية المبدعة فقد عبر عنها بقوله «... ويجب ألا يسلك بالتحليل مسلك السداجة في الكلام ، ولكن يتقاذف بالكلام في ذلك إلى جهات من الوضع الذي تتشافع فيه التركيبات المستحسنة ، والترتيبات والاقترانات والتسبب الواقعة بين المعاني ، فإن ذلك مما يشد أزر المحاكاة» (١٧٧)

وأما العفوية التي يوهم الشاعر بها المتلقي أنه لم يقصد هذا الإبداع الخيالي أو ذاك قصداً تهباً له بالملاحظة ، فقد قال حازم في تحليلها «... فعلى هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر .

وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تحصل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة . وكانت هذه الملكة نحواً من ملكة الخاطر ، فإنه وإن كان أصل تعلمه القراءة وتتبع الحروف وحركاتها وسكناتها مقطعة ، فإنه تحصل له ملكة لا يحتاج معها إلى ذلك التتبع ، بل يعلم عندما يقع بصره على مجموع الحروف المختطة ، أي لفظ يدل عليه ذلك المجموع» (١٧٨)

إن القصد الفني الذي يحجبه الشاعر بنوع من العفوية ، تصور يحطم مذهب الإلهام الذي كثيراً ما عبر عنه بوصفه انسياها تلقائياً وتدفعاً عفويًا ، ومادام الشعر إبداعاً فلا بد أن ينطوي على ضروب من القصد ، تتمثل في تخمير الموقف واحتضان التجربة ومعاناة الخلق المستند إلى الخيال وهو يحطم ويركب ويضايغ ويكشف عن النسب بين المعاني ، ويبني الأساليب والأفكار والصور ، ويستخلص التشابه من المتخالف ، ويضع التمايز في صميم التماثل .

وإذا كان الأمر كذلك ، فلا مجال للقول بالمباغلة والهجوم الخاطف والوحي

النازل من السماء أو من قبيل شياطين الشعر تفسيراً للإبداع ، لأننا بإزاء قصد يباعد بين الشاعر وبين السذاجة في التخيل ، وقد يخفى هذا القصد ويحتجب ، وقد ينكشف ويظهر ، وبين احتجابه وانكشافه يتقوم معيار التمييز بين الشعراء . ولا شك أن الشاعر الذى يخفى أسرار إبداعه الفنى ، متمثلاً فيما وصفه حازم بالتركيبات والاقترانات وإيقاع النسب بين المعانى ، ويحجب ذلك كله بما يوهم بأنه لم يقدح فكره ولم يشغل خاطره بملاحظة الأخيلة ، أكثر تميزاً وبراعة من هذا الذى لا يقدر على الإيهام بالعفوية ، بحيث يلاحظ القارئ طرائقه فى التعمّل ومناحيه فى الاحتشاد .

لقد اتبع حازم فى بسط هذه النقيضة ، المنهج النفسى القائم على فكرة الملكات ، فجودة الطبع ومواتاة القرينة ، وكثرة المزاولة واتساع الدراية ، تفضى لدى الشاعر . إلى تربية ملكة تتيح له الانتقال من صورة إلى أخرى ، وتيسر له السبيل للإهام المتلقى بالعفوية والتلقائية .

وقاس حازم فكرة الخواطر والملكات التى تنقل الشاعر من صورة إلى صورة ومن معنى إلى معنى ، على ما يتهيا للشاعر بكثرة المزاولة واستعداد الملكة وحضور الخاطر ، من حساسية موسيقية تعينه على معرفة موازين الشعر بمجرد اختلاس النظر إلى الحروف فى هيأتها وتراكيبها ، بحيث يعلم دلالة البنية الشعرية على الألفاظ فى نسقها العروضى .

إن التعرف على ميكانيزمات التخيل والإبداع الشعرى ، قد ارتبط بتصورات نفسية تدور على الخواطر والملكات ، وأخرى تتصل بالدراية الشعرية . وليس من قبيل الضرورة أن تفضى هذه العمليات كلما توفرت إلى خيال مبدع وشاعرية متميزة ، لاسيما أن الخواطر والملكات قد تتصل بالوجه الآلى من الذاكرة ، هذا الذى يتمثل لدى من يتقنون الحفظ بظهر الغيب ، ويعين الإنسان على السلوك إذا ما عرض له موقف عملى يحتاج إلى ما وعته الذاكرة من قبل فى مواقف مماثلة . صحيح أن الشاعر مطالب بأن يتمثل نتائج من سبقوه ، ولكن ربما انتهى هذا التمثل ببعض الشعراء ، خاصة إذا ظاهرتهم المراتة وسعة الدراية وكثرة الحفظ والمزاولة ، إلى ضرب من الكتابة الآلية التى تتسم بالمهارة

والفطنة والدربة اللغوية والقدرة على محاكاة النماذج الجيدة ، ولكنها تفتقد الشاعرية المبدعة والخيال الخالق . إن العقبة التي يقتحمها الأفراد من الشعراء تتمثل في أنهم مطالبون بأن يكشفوا ويحجبوا ، أن يعترفوا من ينابيع اللغة الأولى المفعمة بالجاز ، وأن يغطوا عبقرية الخيال والقصد الفني بما يشبه للمتلقين سبل العفوية وعدم التروى والعكوف الطويل .

لقد كان حازم مفتونا - برغم ما أبدى من ملاحظات صائبة - بطرائق المتفلسفين والمتكلمين وأهل صناعة المنطق في التصنيف واستقصاء التقسيم ، وكأنه رغب في أن يقن للشعر وأن يضع للخيال الفني معايير يقاس بها ويعرض عليها ، ومن هذا القبيل حديثه عن أنحاء التخيل الأربعة : المعنى والأسلوب واللفظ والوزن ، وتقسيمه التخيل الشعري على طريقه الفلاسفة والتكلمين إلى ضروري وعارض مستحب ، وعبارته في ذلك « أن التخيل في الشعر يقع من أربعة أنحاء : من جهة المعنى ، ومن جهة الأسلوب ، ومن جهة اللفظ ، ومن جهة النظم والوزن ، وينقسم التخيل بالنسبة إلى الشعر قسمين : تخيل ضروري وتخيل ليس بضروري ولكنه أكيد أو مستحب ... والتخيل الضرورية هي تخيل المعاني من جهة الألفاظ ، والأكيدة والمستحبة تخيل اللفظ في النفس وتخييل الأسلوب وتخييل الأوزان والنظم ، وأكد ذلك تخيل الأسلوب » (١٧٩)

إن العمل الشعري في نهاية الأمر معطى في كليته وشموله ، وهذا الشمول كفيل بأن ينقض التفكيك المتعسف لوحدة البناء الشعري ، وتقسيمه إلى ألفاظ ومعان وأوزان وأساليب ، ولم يقل أحد إن الشاعر أو الملقى يتابع هذا التقسيم فيخيل المعاني ثم يشرع في ترتيب جهات التخيل . ولم يكد حازم يفرغ من التصنيف الرابع حتى راغ إلى تقسيم ثنائى أدرج بواسطته تخيل المعاني من جهة الألفاظ تحت مانعته بالضرورة ، وأدخل تخيل الأوزان والألفاظ والأساليب فما هو غير ضروري ولكنه بالتعبير الفقهي مستحسن ومستحب . ولا شك أن للتخييل الواقع من قبل الضرورة رتبة أعلى من التخيل الآخر ، وكأنه يعالج مشكلة المفاضلة بين اللفظ والمعنى بواسطة هذا التصنيف الذي يغلب عليه المصطلح الفقهي ، وكأنه أراد بتخييل المعاني من جهة الألفاظ ، أن يحدد

خاصية أساسية للخيال تتمثل في تشخيص المجردات وتجسيد المعاني بإبرازها في الصور المحسوسة .

ولاً يقاع التخيل في النفس عند حازم طرائق ومسالك تنحل إلى التصور والمحاكاة والتداعي بواسطة ما تنشئ الذاكرة من علاقات . وهذه الطرق عنده تكون « بأن يتصور في الذهن شئ من طريق الفكر وخطرات البال ، أو بأن تشاهد شيئاً فتذكر به شيئاً أو بأن يحاكي لها الشئ بتصوير تحتي أو خطي أو ما يجري مجرى ذلك ، أو يحاكي لها صوته أو فعله أو هيأته أو بأن يحاكي لها معنى بقول يخيله لها » (١٨٠)

لقد عرض حازم ما يديه الخيال من فعالية ونشاط في النحت والتصوير وللموسيقى والمسرح والشعر ، معتبراً التصور الذهني طريقاً من طرق وقوع التخيل ، برغم ما بين التخيل والتصور من تمايز واختلاف ، ولعله تأثر في ذلك بابن سينا ومذهبه في أن الخيال يعين على التصور والإدراك في بعض العلوم التي تحتاج إلى التخيل كالأشكال الهندسية .

والحق أن التصور ليس طريقاً إلى التخيل ، فالوعي التخيلي لا بد منه أولاً لإدراك الفروض والتصورات التي تنبثق من موقف عيني متخيل ، مما يؤذن بتناقض في عبارة حازم ، واستبدال التخيل والتصور أحدهما بالآخر .

إن الوعي التخيلي هو الذي يؤسس التصورات ، وبفضله تتركب وحدة للمظهر في كثرته وتعددته . لقد ائقني حازم مذهب أرسطو في أن موضوعات الذاكرة هي موضوعات للخيال ، وإذا كان الإدراك والتخيل شرطين للتذكر ، فإنهما يكونان أسبق من المشروط لا محالة ، وعندئذ لا يكون التذكر وما يتصل به من عمليات التداعي في سياق بنية ترابطية ، طريقاً لوقوع التخيل في النفس ، هذا فضلاً عن التمايز بين الصورة التذكيرية والصورة التخيلية . صحيح أن كليهما في وضع استحضار لغائب ، ولكن بينما تبدو الأولى استرجاعاً للماضي في الحاضر ، تظهر الثانية نفسها موجودة في الآن . إننا إذ نتخيل لا نتذكر خبراتنا وتجاربنا بتفاصيلها ، وإنما نستحضر منها ما يلائم الموقف ويعين على التجربة الفنية .

لقد تأثر حازم في مبحث الخيال الشعري بالبلاغة التقليدية وبتقسيم النقاد القدماء الشعر إلى أغراض ومناسبات ، ومذهبه في هذا السياق ما نعتة البلاغيون بمناسبة القول الشعري لمقتضى الحال ، فلا تخيل في التهانى إلا الأمور السارة ، ولا تخيل في المراثى إلا الأمور المفجعة ، مما يعاون التخيل على ما يراد من تأثر النفس لمقتضاه (١٨١) .

إن هذه القاعدة التى تشبث بها الدرس البلاغى ، توضح لنا ما نصادف فى كتب النقد من مطاعن على الشعراء الذين لم يأخذوا أنفسهم فى مطالع ما أبدعوا من قصائد بهذه القاعدة الملزمة لايقاع المجانسة بين مساق القول ومساق الموقف ، فبدت مطالعهم عند أولئك النقاد نائية ومستهجنة . ومن هذا القبيل ، ما حدث به ابن طباطبا العلوى فى عيار الشعر إذ ذكر أن الشاعر ينبغي له أن يحترز فى أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه أو يستجنى من الكلام والمخاطبات كقول أبى نواس للفضل بن يحيى ، وهو مما أنكر عليه :

أربع البلى إن الخشوع لبادى عليك وإنى لم أخنك ودادى
وقول الطائى أبى تمام يمدح أبا العباس عبد الله بن طاهر :

هن عوادى يوسف وصواحيه فعزماً فقدماً أدراك النجح طالبه
وقول ذى الرمة فى مطلع قصيدة يمدح فيها خليفة أموياء كانت عينه تدمع أبداً :

مابال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

وبعض مطالع المتنبي مما هو مذكور فى كتاب الوساطة للجرجاني (١٨٢) .
وقد ألحق حازم بهذه القاعدة شرطاً آخر لتقع صور الخيال من النفس موقعا حسنا ، ويتمثل هذا الشرط فيما وصفه بالتعجب يتوسل إليه الشاعر بأسباب عفوية يدق إدراكها ، أو بتشبيه لطيف أو جمع بين أمور متنافرة برابطة بعيدة ، ومن هذا القبيل قول عمر بن دراج فى وصف الخمر :

وسلافة الأعناب يشعل نارها تهدى إلى بيانع العناب

وهو داخل فى محاكاة الشئ بغيره على غير ما ألف فيه ، فلما لوف أن

يذوى النبات الناعم بمجاورة النار ، لا أن يונع فأغرب في هذه المحاكاة (١٨٣)
 إن ما وصفه حازم بالغربة في الصور الجارية في الشعر على غير المألوف
 والمعتاد ، كان عند طائفة من قدامى النقاد موضع مؤاخذه في تقويم الصور التي
 فتحت آفاقاً جديدة . ولو أن الشعراء جروا فيما يبدعون من صور على السنن
 المألوف ، لما تميزت رؤية الشاعر عن سائر الرؤى ، ذلك بأن الشعراء يمنحونا
 أفقاً مائلاً يعدل عن المألوف ، ويهيئ نوعاً من المضايفة التي تحققها صور الخيال
 وأبنية الإسناد الشعرى القائم على الاقتحام والمغامرة اللغوية . إن هذا الذي
 استشهد به القرطاجني لابن دراج في سياق ما يبدع الخيال من صور غير
 مألوفاً ، يثول إلى نقيضة ما يفتح وما يحترق بوصفها سمة أساسية في التكوين
 الإستطقي للشعر الحمري ، بل إلى نقيضة كونية في سياق عنصرين من العناصر
 الأربعة القديمة ، فالأشياء ما تلبث أن تنضر وتتفتح بسريران الماء في أصولها ،
 حتى تذوى وتحترق وتحور رماداً عندما تلفحها حرارة النار الكونية .

وتبنى مقولة التناسب الذي به يحسن موقع الصور الخيالية في النفس
 بأمرين : الأول أن البلاغيين والنقاد افترضوا في مبحث الشعر وضع المثلث الذي
 يستقبل ما يرسل الشاعر من معاني وصور . وهو افتراض لا يخلو من موقف
 اجتماعي يتمثل في أن الفن ضرب من الوعي والوجود للغير ، من حيث هو علاقة
 وطيدة بين شعور المبدع وشعور المثلث . والأمر الثاني أنهم عدلوا عن مناسبة المعنى
 للحال التي فيها الشاعر ، إلى ملاءمة بين المعنى والحال التي فيها القول - وهو
 عدول موضوع في نسق خاص بتقسيم الشعر إلى أغراض ومناسبات تقليدية ،
 تفسر ما نظفر به في كتب البلاغة والنقد من مباحث خاصة بسقوط المطالع
 وضعف التخلص وتنافر الأشرطة وافتقاد التناسب بين العبارة الشعرية ومقتضى
 الحال . صحيح أن مناسبة المعنى للحال التي فيها القول ، أعون للتخييل على تأثر
 النفس بما يبدع من صور وأفكار ، ولكننا في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ،
 نعدل هذا التلاؤم فنخرج به عن الحال من حيث هي وضع خارجي لا يعدو أن
 يكون مناسبة أو غرضاً ، إلى فهم آخر يضع هذا التناسب وضماً يتصل بالسياق
 الوجداني والنفسي للشاعر ، ويرتبط بموقفه وتجربته الذاتية باعتبارها لحظة لها

طابعها الفريد ، وإلا فكيف نفهم قول المتنبي في مطلع قصيدة له في مدح
كافور :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا
تمنيها لما تمنيت أن ترى صديقاً فأعيا أو عدواً مداجيا
وقوله يرئى أم سيف الدولة :

صلاة الله خالقنا حنوط على الوجه المكفن بالجمال

إن التغاضى عن السياق الذاتى ولحظة الإبداع ، والاكتفاء بالمستوى
الخارجى للعلاقة ، جر البلاغيين والنقاد في غير قليل من المواطن ، إلى أحكام لم
تأخذ في الاعتبار إلا العرف الشائع وما يليق وما لا يليق ، مما فتح للتقوم
الأخلاقي سربا إلى الشعر فالتبست المقاييس واختلطت معايير التقوم .

ألا ترى أنهم استهجنوا مطلع قصيدة النواصي في مدح أحد البرامكة لأنه
ذكر فيه الخشوع البادى والربع العافى ، وعللوا لهذا الاستهجان بأن التخييل لم
يقع موقعاً حسنا لما بين القول الشعرى والمقتضى اللازم للغرض من تنافر ، وفاتهم
في ذلك أن المطلع موضوع في نسق من التعبير التقطي المتوارث ، وأن لا تساق
القول الشعرى مع مقتضى الحال وجهاً آخر هو المقتضى السيכולوجى الذى جعل
الشاعر يتناول رفعة الملك وشموخ السيادة وعز الغنى ووجاهة المظهر ونعومة
أظفار العيش ، من منظور الفناء الذى يبتلع الأشياء ، وقد عبر عنه بمعادل فى
يتمثل فى الأطلال الحاشعة والربوع البالية . ومذهبهم فى بيت ذى الرمة السابق
وماليف لفيه كقول جرير يمدح الخليفة الأموى :

أتصحو أم فوءادك غير صاحى عشية هم صبحك بالرواح

وقول الأخطل فى مطلع مدحة له :

خف القطين فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى فى صرفها غير

هذا وأشباهه عند القدماء ، اختل فيه التخييل لأسباب أخلاقية وأخرى
تتعلق بما ينبغى أن يراعى فى مدائح الملوك والأمراء ، وهى أمور بعيدة عن الفن
الشعرى ، لا تعول إلا على ما يرضى غرور الكبراء من رياء ومداهنة . والعجيب

في الأمر أن نفرا من الممدوحين استهجنوا بعض هذه المطالع وتطيروا ببعض ، حتى لقد كان منهم من يقطع الشاعر فيصلح له أو يرد عليه قوله ، وتلقف النقاد والبصراء بالبلاغة هذه المطالع ، ووضعوها تحت مالم يحسن التخيل فيه لعدم التناسب . ومما يروى في هذا السياق قول الخليفة لجرير « بل فواءك أنت » ، وقول الآخر للأخطل « بل منك » تطيرا بمطلع مدحته ، وقول طائفة من البلاغيين والنقاد إن ذا الرمة وقع في خطأ لأن الممدوح كانت عينه تدمع أبداً ، وهو لعمري خطأ فرضوه على الشاعر فرضاً ، وهو أدخل في باب مراعاة القول فيه ، وليس فيه مما زعموا نبو في التعبير أو فساد في الحيال ، وإنما هو من قبيل ما يسميه البلاغيون « التفتاتاً » من حيث هو تعبير لغوي يدور على مخاطب يتخيله الشاعر ، وينشئه في وجدانه بواسطة أبنية لغوية تنشط ضمائر المخاطب إن في انفصالها أو اتصالها . إن الشاعر في هذه الأبيات وفي غيرها ربما رغب في محاورة نفسه فعدل عن الضمير الموضوع للمتكلم إلى ضمير المخاطبة ، مما يؤذن بأن للأنا الشاعرة طبقات ومستويات ، تتكشف في الإبداع بواسطة هذا التبادل اللغوي ، فيحور المتكلم مخاطباً ، وينقلب المخاطب متكلماً في سياق ملف بذاته ، وإيقاع ينحل في النهاية انقسامه إلى وحدة الشعور المبدع .

وأما قول المتنبي في رثاء أم سيف الدولة ، فقد نقل في شرحه أبو البقاء العكبري عن ابن وكيع أن وصفه أم الملك بالوجه الجميل غير مختار في مناسبة الرثاء^(١٨٤) ، لعدم مراعاة القول للمقام ، مما يجعل الصورة الخيالية نافرة غير واقعة في موقعها الملائم . ولو أن النقاد وشرح الديوان التفتوا إلى ما للحظة الإبداع الشعري من مقتضى نفسى هو معيارها الذى تقاس به ، ولو أنهم تدبروا مطلع القصيدة إذ يقول المتنبي :

نعد المشرفية والحوالى وتقتلنا المنون بلا قتال

لما راغوا إلى الحكم بالتنافر والاستهجان . صحيح أن الموقف محكوم برثاء أم الأمير ، والرثاء تجربة أساسها التفجع ، ولكن لما أغمضوا عن التركيب النفسى للقاتل ، ند عنهم سياق الصورة الخيالية ماثلة في الطيب والجمال . وما أشبه هذا البيت بقول المتنبي في الغزل :

زودينا من حسن وجهك ماذا م فحسن الوجه حال تحول
وصلينا نصلك في هذه الدن يا فإن المقام فيها قليل

إن الأبيات وإن اختلف الغرض الشعري ، يجمعها وينظم شملها في مدار واحد ، تأمل الحسن المسجى ، والجمال يثول أمره إلى سكون المتون وصمت العدم ، ولا يخفى أن الموقف النفسى والتجربة الذاتية أفضت إلى هذه الاستعارة التى ألقت بين روعة الجمال ورهبة الموت ، وهو تأليف يسمح بتبادل الأطراف المتضايقة فى الصورة ، بحيث يبدو الوجه مكفناً بالجمال ، كما يظهر الجمال مكفناً بالموت . وهكذا يضعنا المنتهى أمام تأمل للوجود الإنسانى فى نقصانه ، وتأمل للجمال الأنثوى الدائر ، وما يشيعه فى النفس من رهبة وجلال .

ولحازم فى المنهاج تقسيم آخر للتخيل من جهة متعلقاته ، يدور على تصور الموضوع والأداة ، أو على ما يسميه النقاد المحدثون المضمون والشكل . فتم تخيل واقع فى المضمون ، وأداة هذا التخيل ماثلة فى الشكل ، وتم تخيل للمضمون وللشكل بواسطة الأنساق والاسلوبية وما تضم من معاني وألفاظ . وأجرى حازم هذين النوعين من التخيل على نمط ما تداوله البلاغيون واللغويون من حديث عن الدلالات الأوائل والدلالات الثوانى ، فتحدث عن التخيل الأول والتخييلات الثوانى ، وعول فى وصف التخيل الثانى على ما أثر عن طائفة من النقاد والبلاغيين الذين كانوا يتناولون الصيغ الشعرية فيحللون ويصفونها بمعجم لغوى مشتق من العقود المصنوعة من كراتم الأحجار ، ومعاجم أخرى مأخوذة من التصوير والأزياء التى كان الصنائع يتفنون فى تفصيلها وترتيبها ، ومن هذا القبيل ما تصادف عندهم من تقوم انطباعى يدور على التنفيد والتسهيم والتوشية وماشا كل هذه الألفاظ . يقول حازم « وينقسم التخيل بالنظر إلى متعلقاته قسمين : تخيل المقول فيه بالقول ، وتخيل أشياء فى المقول فيه وفى القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه . فالتخيل الأول يجرى مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخييلات الثوانى تجرى مجرى النقوش فى الصورة » ، والتوشية فى الأثواب ، والتفصيل فى فرائد العقود وأحجارها . وتلك الصيغ والهيئات هى التخييل الثوانى ... فهى تجرى من الأسماح مجرى الوشى فى البرود ، والتفصيل فى العقود

من الأبصار. والنفوس تتخيل بما يخيل لها الشاعر من محاسن ضروب الزينة فتبهج لذلك ، ولهذا نقلوا إلى بعض الهيئات اللفظية التي من هذا القبيل ، أسماء الصناعات التي هي تنميقات في المصنوعات ، فقالوا الترصيع والتوشيع والتسهم من تسهم البرود ، وكثير من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التخيل الأول ، يكون شعرا باعتبار التخيل الثانى «(١٨٥)

في هذا النص أمورٌ جديرة بالاعتبار ، منها أن إشارة حازم للتخيل الثانى ينبغى أن تفهم على نحو يساق تصورات القدماء ، حتى لا نخلط بين التخيل الثانى عند حازم ، وبين مفهوم الخيال الثانوى عند كوليردج Coleridge بمفهومه الرومانتيكى ، وهو ما سنعرض له في سياق لاحق . ومن هذه الأمور تمييز حازم بين تخيل إجمالى أو تخطيطى للقصيدة وبعبارة أخرى مخطط خيالى Imaginative Sceme وآخر هو التخيل الثانى أو التفصيلى ، إن تخيل المقول فيه بالقول ، أو تخيل المضمون الشعري بواسطة الشكل ، يعادل مانصفه بالتخيل الكلى أو المخطط الخيالى المجمل ، أما التخيل الثانى فإنه بمثابة تفصيل وتنفيذ للمخطط الإجمالى الأول ، نقف عليه في الصبغ والهيئات والتراكيب . إن هذا الالتفات من قبل صاحب المنهاج ، ليؤكد مرة أخرى أن العمل الشعري ليس بسبيل العفوية والتلقائية ، وأن الشاعر يستحضر بالتخيل الأول عمله الشعري في شكل هلامى مجمل ، لا يلبث أن يتمايز ويقع فيه التفصيل والترتيب وتركيب العبارات وبناء الأساليب وإبداع الصور بفضل هذا التخيل الثانى الذى وصفه حازم على نحو فيه تأس ومتابعة للقدماء من جهة اعتباره سرّاً من التوشية والزخرف والتنميق ، وكأنه قاس الإسكيمات الخيالية وما يليها من تخيل الجزئيات البناء الشعري وتفصيله ، على طائفة من الصناعات التى لا يخلو نتائجها من قيمة جمالية ، معولاً في هذه المقايسة على التصور اليونانى القديم للعلاقة بين المادة والصورة .

لم يتته حازم في عرض نظريته في الخيال الفنى إلى تصور واحد متسق مع نفسه ، ذلك أنه كان شديد التردد بين النظرة الجشططية التى يشي بها النص المسوق آنفاً ، وبين التزعة الترابطية الآخذة بفكرة التجارب واللحظات

المنفصلة ، المبنية على قانون التداعي وما ينتظم من مبادئ الزمان والمكان العلية ، وذلك قوله « والتخايل في المعاني منها محاكيات تقع في أمور من جهة ما ترتبت في مكان ، وحصل لبعضها وضع ونسبة من بعض ، فتحاكى على ما وقعت عليه من ذلك ، ومنها محاكيات تقع في أمور من جهة ما ترتبت في زمان ، ووقع فيه بعضها بنسبة من بعض ، وانتسب شيء منها إلى شيء ، فتحاكى أيضاً على ما وقعت عليه من ذلك » (١٨٦) وواضح أن الترعة الترابطية عند حازم لا تفهم بمعزل عن مذاهب المفكرين المسلمين في العصر الوسيط ، ولا تتصور هذه الترعة إلا في سياق يأخذ بأفكار سيكولوجية وأخرى فلسفية ، تنول إلى مراكز الأعصاب وقوى الملكات ، والاهتمام بتقوم الوقائع الجزئية ، واعتماد الإدراك الحسى أصلاً لما ينشئ خيال الشاعر من صور وتراكيب ، بحيث يكون التخيل تبعاً للإدراك ، فإن لم يكن الموضوع المتخيل قد أدرك من قبل ، يخيل بأحواله اللازمة من حيث هي حسية مشهودة ، وذلك أن الأشياء « منها ما يدرك بالحس ، ومنها ما ليس إدراكه بالحس ، والذي يدركه الإنسان بالحس ، فهو الذي تتخيله نفسه ، لأن التخيل تابع للحس ، وكل ما أدركته بغير الحس فإنما يرام تخيله بما يكون دليلاً على حاله من هيئات الأحوال المطيقة به واللازمة له ، حيث تكون الأحوال مما يحس ويشاهد . فيكون تخيل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره ، والأحوال الملازمة له حال وجوده ، والهيئات المشاهدة له لما التبس به ووجد عنده » (١٨٧)

لقد كان حازم شديد الفتون بالتعبير عن مذهبه في الخيال بأساليب متنوعة ، تدور أحياناً على فكرة يلم بها ، ثم يشققها ويقبلها ويستنفذ مضمونها بضرب من الاستقصاء ، ومن هذا القبيل تعبيره عن التخايل الأوائل والتخايل الثواني من خلال تصور يرد التخيل الأول إلى الكلى ، ويعزو التخيل الثاني إلى الجزئى ، ملتزماً في ذلك ، التصنيف الذى لا تخطئ فيه التعرف على منهج يتميز بالتفتيت والتبعيض ووضع دينامية الإبداع الشعرى في سياق يعزل اللحظات بعضها عن بعض ، وكأن الأمر في الإبداع الخيالى مقيس ينوع من اللبس على بنية الفكر المنطقى والفلسفى ، ذلك الذى يقوم على التفكيك وتعقل الظاهرة وتحليل العمليات الذهنية التى يفضى بعضها إلى بعض . وإذ أخذ حازم بهذا

التصور، رد التخيل إلى ثمانية أقسام : أربعة للتخيل الكلى الأول ومثلها للتخيل الجزئى الثانى . يقول حازم فى هذا السياق «.... وللمخيلين فى التخيلات التى يحتاجون إليها فى صناعتهم أحوال ثمانية : الحال الأولى يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التى يريد إيرادها فى نظمه أو إيراد أكثرها .

الحالة الثانية أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً أو أساليب متجانسة أو متخالفة ، ينحو بالمعنى نحوها ويستمر بها على مهالها .

الحالة الثالثة أن يتخيل ترتيب المعانى فى تلك الأساليب ، ومن أهم هذه التخيلات ، موضع التخلص والاستطراد ، الحالة الرابعة أن يتخيل تشكل تلك المعانى وقيامها فى الخاطر ، فى عبارات تليق بها ، ليعلم ما يوجد فى تلك العبارات من الكلم التى تتوازن وتماثل مقاطعها ، ما يصلح أن يبنى الروى عليه ، وفى هذه الحال أيضاً يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأً ومفتتحاً للكلام ، وربما لحظ فى هذه الحال موضع التخلص والاستطراد . فهذه أربع أحوال فى التخيل الكلية .

الحالة الخامسة وهى أول حال من التخيل الجزئية ، أن يشرع الشاعر فى تخيل المعانى معنى معنى ، بحسب غرض الشعر .

الحالة السادسة أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكياً له ، وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض ، وبأشياء خارجة عنه مما يقترب به ، يكون عوناً له على تحصيل المعنى المقصود به .

الحالة السابعة أن يتخيل لما يريد أن يضمه فى كل مقدار من الوزن الذى قصد ، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ، ما يجب فى ذلك الوزن فى العدد والترتيب ، بعد أن يخيل فى تلك العبارات ما يكون محسناً لموقعها فى النفوس .

الحالة الثامنة أن يتخيل فى الموضع الذى تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفى ، معنى يليق أن يكون ملحفاً بذلك المعنى ،

وتكون عبارة المعنى الملحق طبقاً لسد الثلمة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها ، ومن هذا قول المتنبي في مدح سيف الدولة :

نهبت من الأعمار ما لو حوئته لهشت الدنيا بأنك خالد» (١٨٨)

إن هذا التصنيف الذي قدمه حازم ، يكشف عن فقدان الدقة وتداخل الأقسام ، وذلك أنه أدرج بنية الإيقاع تحت الكلى ، وجعل القوافي والزحافات والعلل من قبيل التخييل الجزئى اللاحق ، برغم أن الإيقاع أو الوزن المختار يتضمن عدد التفاعيل وترتيبها بحسب الأسباب والأوتاد والفواصل ، وما يطرأ على الوزن من ضروب الزحاف وأنواع العلل .

ومن الملاحظ أن صاحب المنهاج إنما صنف التخييل في سياق الشعر العربى ، وأنه قن للخيال الشعري وقعد انطلاقاً من نظرة جزئية لم تأخذ إلا الشعر العربى في الحسبان ، برغم أن للخيال الشعري لغة عالمية . ولهذا الملاحظة دلالتها على ارتباطه بجملة من الأحكام البلاغية والنقدية التي تدور على المطالع ومناحي تخلص الشعراء وما يلودون به من توشية وتزين .

إن أحوال التخييل الكلية ، تنحل إلى المناسبات والأساليب ومواطن التخلص والاستطراد والبناء العروضى ، أما التخييل الجزئية فتتمثل في التزين ومراعاة التقفية غير المتكلفة بواسطة المعانى اللواحق ، وتفصيل هذه المعانى والقياس العددي لوحداث الوزن وما يعرض له من زحافات وما يطرأ عليه من علل .

ويشئ هذا النص بمحاولة استبطان ما يجرى في نفس الشاعر من عمليات مترابطة ، رغبة في تحليل ميكانيزمات الإبداع الخيالى في الشعر . ومما يحمد لحازم اهتمامه بالإيقاع والأوزان ، برغم أنه مازال مرتبطاً بالتشكيل الخارجى لموسيقى الشعر وما تخضع له من أسباب وأوتاد وفواصل وعلل وزحافات ، مع أن «الأوزان العروضية المعروفة في الشعر العربى لا تعدو أن تكون قوالب مفرغة ومنسقة تنسيقاً تجريبياً صرفاً ،... أما الإيقاع الداخلى للكلمات ، أى إيقاع الحركات والسكنات بما فيها من قوة أولين ، ومن طول أو قصر ، ومن همس أو جهر ، فشئ قلما يدخل في التقدير ، وهو على كل حال

لا ضابط له ولا قاعدة تحكمه» (١٨٩) .

لقد فهم حازم الأسلوب فهماً يناسب ميراث عصره ، يعول على تصور جزئى يثول معه البناء الشعري إلى ضرب من العزل والتفكيك . والأسلوب في نهاية الأمر هو « الشخصية اللغوية » متجلية في وحدة البناء الشعري .

إن الأحوال التخيلية الثمانية لا تطابق عملية الإبداع الخيالى في مجال الشعر . صحيح أن التخيل الكلى في هلاميته ، يهىء للشاعر رؤية جشطلتية للقصيد ، ولكن مذهب حازم في هذا الترتيب ينقضه واقع الممارسة . فما من شاعر يخذو هذا الحدو المنطقى الصارم ، فيتخيل المعانى الأوائى ثم يشرع في تخيل المعانى اللواحق ، أو يتخيل المناسبة ثم ينتقل إلى الأساليب ، حتى إذا فرغ من هذه الأحوال أردفها بتخيل الوزن والروى ، وما هو من قبيل الزخرف والتوشية .

إن هذه الأحوال التخيلية لا يتأتى فهمها إلا بوصفها لحظات تخضع في إطار ما تصوره حازم ، لنوع من التتابع المحكوم بالضرورة . والشاعر إذ يضع نفسه في مستوى مخطط هلامى ، لا يشرع في إخراجه كما ينفذ المهندس تصمما لبناء مشيد تثول عناصره إلى مواد معطاة في الخارج ، وإعجابنا ببناء باذخ متناسق ، لا يشاكل إعجابنا بقصيدة جيدة ، ذلك أن القصيدة لا تنقلنا إلى الواقع في غلظة وخشونته كما ينقلنا البناء لأننا نظل دائماً ونحن نقرأ القصيدة ، متصلين بواقع فنى متميز ، يهىء لنا سبيل المخلص من طرائقنا المعتادة في إدراك الواقع الخارجى . والحق أن تحليل حازم ومعالجته أحوال التخيل الأوائى والثوائى ، ينبىء بضرورة أن تخضع هذه الأحوال لتتابع منطقى مقنن لا يخلو من تشتت وانفصال ، وهو تصور تنقضه ميكانيزمات الإبداع التخيلى المتكامل ، هذا الذى يضيق على اللحظات والأحوال ضروباً من المرونة والاحتشاد والترصد والقصد العفوى .

إن القصيدة ليست إفرازا تخيلياً ناجماً عن أحوال منفكة ولحظات منبئة ، وليست كذلك نتيجة حتمية لترتيب خيالى مصطنع ، وكم من شاعر عدل عن مخطط تخيلى إلى آخر ، وأدخل على الصور ضروباً من التعديل والتحوير ، وفضل

رويا على روى ، واختار وزنا عوضاً عن وزن ، حتى وجد نفسه في نهاية الأمر وقد فرغ من قصيدته ، بإزاء مالميس في الحسبان .

ولا نلظن أن الأمر كما زعم حازم ، فما من شاعر يتخيل وهو يبدع ، مقادير الوزن ومواطن العلل والزخاف . وإنما وقع صاحب المنهاج في هذا اللبس ، لتقسيمه أحوال التخيل مناصفة في سياق ترييع متعادل ، يرد إلى الفصل البلاغي القديم بين الألفاظ والمعاني ، بين الشكل والمضمون . ولن يندمج هذا الفتق إلا بتصور هذه الأحوال متداخلة وحاضرة في وقت واحد ، مما يعني أننا نستبدل بهذا التوالى معية نشطة ، تبدو الأحوال واللحظات من خلالها في وضع محايدة وتكامل يتيحان للشاعر تنظيم التجربة وتحقيق الإمكان الخيالي الحر .

والحق أن معالجة الصورة الشعرية في بحوث البلاغيين والنقاد ، لم تكن تنفصل عن التأسيس النظري للخيال عند الفلاسفة . وتعني هذه الحقيقة أن أخطاء النظرية في بعض مساقاتها ، كان لابد أن يفضى إلى الخطأ في التطبيق ، وأن الميشتكلات المعروضة متفقة ومتماثلة ، لم تكن تخرج عن طائفة من القضايا والتصويرات التي دارت على الصدق والكذب ، واللفظ والمعنى ، والمادة والصورة ، وعلاقة الخيال بالإدراك والذاكرة والوهم .

والصورة من بعد لدى البلاغيين والنقاد ، يتم تحليلها عن معجم يحتاج إلى فضل تحليل ، ذلك أن المعجم الاصطلاحي يدل لزوماً على معطيات النظرية وعلى المنهج المتبع في التحليل الفني لصور الشعر .

ويدور هذا المعجم على معصيات تتمثل في حسن التعليل والمهادنة والخيالة والمقايسة ، ومراعاة القول لمقتضيات خارجية ، ومعطيات أخرى لا تعدو أن تكون أحكاماً انطباعية عامة ألماها من الثياب المنسوجة ، والعقود المنظومة ، والأشربة السائغة ، والأطعمة الشهية ، وما تستروح إليه الطبائع ، وما تعجب به النفس من هيئات الجسم وأوضاع الحركة ، ومن أمثلة هذا المعجم حكمهم على طائفة من الصور والأشعار بأنها كالماء والرونق ، والأريحية والديباج ، والرشاقة والحلاوة ، والعذوبة والحلاوة ، والشرف والحساسة ، والاعتدال والأناقة ، والنسيم والتسليم .

ومن نماذج هذه الأحكام الانطباعية العامة التي يعوزها الاستكناه النفسى والتحليل الإستطقي ، قول عبد القاهر فى الأبيات المشهورة :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادى الذى هو رائح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطى الأباطح
... فقل الآن : هل بقيت عليك حسنة تحيل فيها على لفظة من
الفاظها ، حتى إن فضل الحسنة يبقى لتلك اللفظة ولو ذكرت على الانفراد ،
وأزيلت عن موقعها من نظم الشاعر ونسجه وتأليفه وترصيفه ، وحتى تكون فى
ذلك كالجوهرة التى - وإن ازدادت حسناً بمصاحبة أخواتها - ... فإنها إذا
جلبت للعيون فردة ، وتركت فى الحيط فذة ، لم تعدم الفضيلة الذاتية ...
والشذرة من الذهب تراها بصحبة الجواهر لها فى القلادة ، واكتنافها لها فى عنق
الغادة» (١٩٠)

صحيح أن الجرجانى حلل الأبيات فى إطار النظم ولكنه أخذ فى اعتباره
أموراً لئسب من الصورة المركبة فى شئ ، كالإيجاز وترتيب الشعائر والمناسك ،
أما الإيجاز فأمر لا تعلق له بالصورة ، فليس من شأنها أن تلخص أشياء تجربها
بجرى التخيل ، وأما ترتيب المناسك فشئ لا تزداد به الصور فى الأبيات جدة
وطرافة ، ناهيك عن أن ترتيب الشعائر أمر يعنى به الفقهاء لا الشعراء .

وربما أصاب الجرجانى التقييم النقدى فى التفاته إلى ما تهدى إليه الشاعر
من ألفاظ دوال على الصفات كقوله «أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا» فإن
الصياغة تعبيراً عما يختص به الرفاق فى السفر من التصرف فى فنون القول ، مما
ينبئ عن طيب النفوس وقوة النشاط ، وكذلك الاستعارة التى طبق فيها مفصل
التشبيه فى قوله «وسالت بأعناق المطى الأباطح» . وتبدو نزعة الجرجانى فى
التجزئ والتجريد عندما حلل الصورة الاستعارية معتمداً فيها وطاعة الظاهر
وحركة المقادير والهوادى والصدور بوصفها مقومات للصورة .

إن بنية الصورة فى الأبيات . تلفتتا إلى أن فى الصورة بعداً آخر ، هو هذا:
«الملاء الحركى» . وهذا البعد جوهر الاستعارة وخميرة الصورة . ويطالعا هذا:

الملاء المتموج في انشغال السفر بشد الرحال وتجهيز القوافل ، وفي السهول ضيقة بالحجيج ، والمآزم متلاقية متقاطعة تفص بالرواحل والركب غادين رائحين ، وفي حركة الحوار التي تغزل وتنسج ، وفي البطاح سيالة بأعناق المطايا ارتفاعاً وانخفاضاً .

إن هذا الملاء الذي مزج حركة الحيوان بحركة الانسان هو جوهر التخييل ، والصورة التي مهدت للاستعارة ضرباً من التضاييف المستند إلى ما كان العرب يتعاطون من واقع لغوى في التعبير عن الإبل بأنها سفن القوات ، ولامؤاخذة على الشاعر إن ألم بطرائق التعبير المتداول متى أخرجه في مستوى يفتح لتخييل المثلثي آفاقاً ماثلة عن الواقع المعطى . وهذا ما تظفر به في الإيحاء بصورة ماثية لها تركيبها المادى وبنائها السيكلوجى والرمزى متمثلاً في حركة الموج ينساب بعضه في بعض بحيث تتولد الموجة من الموجة في رشاقة حرة وسيولة مرنة لا توحى إلا بالصيرورة والحركة المتصلة التي يستحيل معها ما نجري من فصل تعسفى .

على هذا النحو تتمثل الفلاة المتعرجة الفبراء ، بجرأ من الزعفراني ، وأعناق المطايا في حركتها القسرية الرتيبة ، أمواجاً متراكبة في بحر لحي ، لا تكاد ترتفع حتى تنخفض في توازن رشيق ، وكأن البطاح السيالة بالأعناق إسقاط لإحساس بالظماً المهلك بعد سفر طويل . هذا على هدى التحليل البسيكولوجى ، أما تحليل الصورة في السياق النمطى فيظاها دورانها في الشعر العربى القديم ، ذلك أننا نصادق جملة من الصور الشعرية التي أجراها الشعراء يجرى هذيه الاستعارة نحو قول امرئ القيس يصف فرسه :

مسح إذا ما السابحات على الوفى أثرن الغبار بالكديد الموكل
وقول البحترى يصف بركة المتوكل :

تنحط فيها وفود الماء مفجعة كالحيل خارجة من حبل مجرمها
هذا وأشباهه يندرج تحت جملة من الاستعارات والصور التي تعتمد الحركة وتقرن في تصويرها القوة بالتدفق . وربما قيل على مذهب القدماء إن الشعراء إنما يبنون هذه الصورة على تجريد وجه الشبه ، الواقع في الحركة والهيئة ، ويركبون الاستعارة في تصوير حركة الحيوان على مفهوم نقل الألفاظ عن أصولها ودلالاتها الأوائل ، لولا أن مذهبه لاينور براعة الأداء وعبقرية

التخيل والتصوير .

إن التساؤل البدى لا ينبغى أن يكون عن العلة التى من أجلها وقع هذا الاقتران ، ذلك أن الوقوف على هذه العلل وأمثالها لا يبنى بالإجابة عنه التصورات التى تدور على تجريد وجه الشبه بوصفه علاقة بين طرفين ، أو نقل الألفاظ فى الاستعارة عن أوضاعها الأولى .

وإنما يقع التنوير وتفتح أبعاد هذه الصور وأمثالها ، بالكشف عن المستويات الغرائبية والنفسية والاستطيقية والرمزية ، تلك التى تدخل فى بنية الحركة بوصفها الحد الثأى لهذه الصور . وربما التبس الأمر فظن أن تحليل الحركة يخص بنيتها الميكانيكية ، وهى بنية أبعد ما تكون عن الصور والتخيل الشعرى الذى يضعها فى نسق متميز .

إن التركيب المادى للحركة ضرورى ، ولكنه فى التخيل الشعرى يحيل على مستويات أخرى ، يبدو المستوى المادى أصلاً لها ، لأنه يحيل على حدوث وعيانات . ومعلوم أن العيان أصل الصور وجوهر التخيل .

وطبعى ألا يقف الشعراء عند هذا الوصيد ، وإلا أشبهوا المشتغلين بميكانيكا القوى . إنهم إذ يتخيلون حدوث الإدراك وعيانات الإحساس بالحركة ، يضعونها بواسطة التضاييف الأستعارى فى نسق متميز ، تنحل علاقاته وأبنيته إلى معجم شعرى ، يبدو أننا مطالبون بتحليل صورة بحيث نفيد من المستويات كلها .

إن الصور فى هذه المسافات الشعرية تحيل على الماء الذى تتنوع حركته فى العيان الحسى بين هدوء الغدر ان ورخاوة الجداول ، وصخب البحار وقوة المساقط التى تولد الشرارة المضيفة . ويبدو أن الشعراء عندما صوروا الإبل أعناقها والأفراس عدوها ، إنما عولوا على حركية الصخب والقوة . أما الخيل التى تركب صهواتها زينة وبنالة ، والإبل التى تعتلى أسنمتها نزهة وتسلية ، فليس الماء صخبه وقوته مما يناسبها فى بناء الصور التى يفتحها التخيل .

إن الاستكناه الموضوعى السالفة ، وتحليلها فى مساق معجمها الشعرى ،

يقفنا على ضرب من التماثل ونوع من التخالف في عناصر الصورة . أما التماثل في حدى الصورة فيتكشف في تلازم القوة والمقاومة ، وأما التخالف نرى أن أحد الحدين ينتمى لعالم الحيوان ، بينما ينتمى الحد الآخر إلى الماء بوصفه أسطقساً طبيعياً . ودع عنك في تحليل الكيف التخليل للصورة دراسة ما ينطوى عليه الماء من حركة في سياق « ميكانيكا القوة » أو « التركيب الكيماوى » للعناصر ، فتلك أمور لها مجاها التجريى . إننا في حضرة الفن الشعرى مطالبون بالكشف عن التخالف والتماثل في حوارهما التبادلى ، غير غافلين عن إدراك حركة الماء إدراكاً حسياً مباشراً .

على هذا النحو من الاستكناه الموضوعى للصور السالفة وتحليل معجمها الفنى ، يتفتح التخليل الشعرى عندما تتحول حركة الأعناق وانصباب الجرى إلى « سيولة مقاومة » و « قوة مائعة » ، فإذا الأمواج وما يعلوها من زيد ، خيل بيض تحمحم متكسرة على الشاطئ ، وإذا الخيل التى تسبح العدو ، وتكاد لسرعتها ورشاقة حركتها تبدو ساجحة في الهواء ، ماء متدفق وسيل عرم ، وإذا المهارى التى تهز أعناقها في رتابة بين صعود وهبوط ، موج يترى ويتوالد بعضه من بعض ، وإذا الشاعر ينظر إلى حركة الحيوان المستأنس ، من مستوى المائع في شدة انصبابه وقوة عرامته ، ومن هذا القبيل وصف امرى القيس فرسه بقوله :
مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل

إن الماء سواء كان هو المشبه به أو المستعار منه ، تتنوع صورته في الشعر تنوعاً يهدى إلى الفرق بين مستويين ، مستوى التركيب الهيدرولىكى الذى يدرس قوى الموائع ، غير متجاوز البنية التجريبية التى يفيد منها في التطبيق العملى ، ومستوى البناء الشعرى وما يتفتح فيه من صور الخيال ، تلك التى تتيح لنا ضرباً من تكثير الواقع وتنوع منظورات الموضوع ، فإذا الماء رى يبل العروق ، وعطش يورد الإنسان موارد الهلكة ، هذا عذب فرات ، وهذا ملح أجاج ، وإذا هو يتجلى رمزاً للحياة والموت في علاقته بالأرض تهتر خضرة رابية ، أو تبدو مصوحة ، اجتث نباتها عرامة السيول وشدة الطرفان ، وإذا هو رمز لنضارة الشباب وورقة وريحانه على حد قول ابن أبى ربيعة .

وهي مكونة تحير منها في أديم الحدين ماء الشباب

وإذا هو يتكشف في ماء العين وماء الثغر وماء السيف وماء الرحم ، وأمواه المستنقعات والبحيرات والجداول والأنهار والشلالات والبحار . إن الصورة في كل مستوى تبدى صفحتها على نحو يخصها ويميزها ، ولكن لديها معنى موضوعي واحد للماء يتمثل في السيولة والحركة والذوبان ، وعلى هذا المعنى عول السياق الفلسفي إذ اعتمد الماء صورة تجسد معنى الصبرورة والتعبير ومثل به للحظات الزمان وتيار الشعور . ويفضي التحليل الأسطوري للماء إلى صورة تفسر نشأة الكون من المحيطات الأزلية ، ونمو الحياة وتجدها في المولد الأوزيري ، واختناقها وضروب تحولاتها في حكاية الفينيقي الغريق .

إن خصائص الماء متكشفة فيما يبدى من قوة ومقاومة ، وكثافة وطفو ، وسيولة وتجمد ، يتأتى تحليلها في سياق الأنطولوجيا الظواهرية من حيث تعتمد الموضوع منظوراً إليه من قبل الشعور ، وهو تحليل يمكن أن يفيد منه الناقد في تحليل الأعمال الشعرية والصور التي يفتحها التخيل .

ومن قبيل هذا التحليل ، وما نظفر به عند سارتر من تحديد المعاني الموضوعية للسيولة والتجمد والذوبان . « فذوبان الثلج في درجة حرارة معينة ، معنى لا يمكن تحديده إلا بتشبيه بموضوعات أخرى موجودة كألفكار والصدقات والأشخاص التي يمكن أن نقول عنها إنها تذوب : النقود تذوب بين يدي ، أنا أسبح وأذوب في الماء ، وبعض المدلولات الاجتماعية الموضوعية تتراكم وتتكور كالثلج ، وبعضها الآخر يذوب .

وعلى هذا النحو نحصل على رابطة بين بعض أشكال الوجود ، وعلى ضروب من المقارنة التي يمكن أن نخبرنا عن السيولة السرية للجوامد » (١٩١)

ومن خلال هذه المقارنة كشف التخيل الشعري فيما سقنا من أبيات ، عن سيولة مستسرة للحيوان ، فالفرس يسبح ويصب الجري ، وأعناق المطايا موج يسيل ويتنوع بين ارتفاع وانخفاض . إن هذا المعنى الموضوعي ربما فسر لنا طائفة من صور الشعر العربي التي سبقت في معرض المديح ، ذلك أن الشعراء يشبهون

المدح بالغيب أو يستعبرون له صفته التي وقعوا عليها بنوع من مقارنة معنى السيولة والذوبان في الموائع ، بتدفق الهبات وكثرة الصلوات ، وكأن التمدح بالكرم لا يمكن أن يتناوله التخييل الشعري إلا بوصفه سيولة تحارب الأماكن العالية ، وذوباناً للآل كما يذوب الماء .

إن المرء ليكاد يطمئن إلى أن القدماء من المشتغلين بالنقد والبلاغة في تراثنا العربي ، لم يقدموا فيما يفرز التخييل الفني من صور تدور على التشبيه والاستعارة والمجاز ، سوى ملاحظات بعضها جدير بالاعتبار والتقدير ، وبعضها الآخر مسوق بتحفظ بالغ دعت إليه أفكار ثيولوجية ومشكلات أثارها علماء الكلام حول ما ورد في التزويل من آيات التشبيه والآيات الخاصة بإسناد الفعل للأشياء بضرب من التوسع المجازي ، مما يشي بأن المذاهب الكلامية وتراكيبها الجدلية حول بعض الآيات ، أضرت في غير قليل من المواضع بالتحليل النقدي والتقديم البلاغي للصور الفنية في تراث الشعر العربي . ذلك أن المفسرين والكلاميين جعلوا يتمحلون في اتخاذ آراء يشوبها اصطناع الحيل والذرائع ، كما تنسق آيات التشبيه والآيات الخاصة بحمل الفعل على فاعلة الحقيقي ، مع تصورات يدور بعضها على التنزيه وبعضها الآخر على قضايا الصدق والكذب في المجاز ، والفاعلية في وضع علاقة بين الموضوع والمحمول .

إن تحليل القدماء للصور لا يكاد يخرج في أغلب الأحيان عن النظر العقلي ، وإخضاع ما يبدع النشاط التخيلي لقوالب منطقية محكمة ، يتم عليها معجم اصطلاحى يدور على الاستدلال ، والتخييل المعلل وغير المعلل ، والاستعارة المفيدة وغير المفيدة ، والمجاز اللغوي والمشارك ، وإثبات ما ليس بثابت .

ولا يعدم المرء أن يجد هذه الأفكار وما يلف لفها في حد كل من التشبيه والاستعارة والمجاز . يقول الرماني في النكت «إن التشبيه هو العقد على أن أحد الشئيين يسد مسد الآخر في حس أو عقل ، ولا يخلو التشبيه من أن يكون في القول أو في النفس ، ... والتشبيه منه حسى ومنه نفسى ، ومنه تشبيه الأشياء المتفقة أو الأشياء المختلفة لمعنى يجمعها مشترك بينهما ، ... والتشبيه البليغ لإخراج

الأغمض إلى الأظهر ، ... والأظهر على وجوه : إخراج ما لاتقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه ، أو إخراج ما لم تجربه عادة إلى ما جرت به عادة ، أو إخراج ما لايعلم بالبدية إلى ما يعلم بها ، أو إخراج ما لاقوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة » (١٩٧).

ولا يختلف تحليل الجرجاني للتشبيه عن تحليل الرماني ، ذلك أنه درس التشبيه في إطار أفكار أدارها على الأصل والفرعى والصفة ومقتضياتها والمفرد والمركب والمتعدد ، آخذاً في الاعتبار البناء النحوي للجمل ، وأن التشبيه لا يعدو أن يكون إيضاحاً وإثباتاً يبنى الانكار ويرفع التكذيب . إن التشبيه كما زعم في أسرار البلاغة « قد يقع في الصفة نفسها أوفى مقتضاها ، والأول أصل وحقيقى والثاني فرع مترتب عليه ، فشاركة الحد الورد من قبيل التشبيه الواقع في نفس لصفة ، وتشبيه اللفظ بالعسل في الحلاوة واقع في مقتضى الصفة . ومعلوم أن الاشتراك في نفس الصفة أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة ، كما أن الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها ، فالحلاوة أولاً ، ثم إنها تقضى اللذة في نفس الذائق . ومن قبيل فكرة النظم وتصور البناء اللغوى لتنوير صور التشبيه ، مذهبه في الشبه المركب من حيث هو نسبة بين الفعل والمفعول الصريح كقولهم : أخذ القوس باريها ، أو مما يجرى مجرى المفعول كالجار والمجرور في قولهم : إنه كمن يخط في الماء ، أو الحال كقولهم : كالحادى وليس له بعير . وهذا الضرب من التشبيه عنده يلزمه جملة صريحة أو حكم الجملة وهو الإتيان بالمصدر أو اسم الفاعل . أما ما يتضمنه التشبيه التمثيلي من تأثير فأمر يرد إلى إخراج الشيء من خفى إلى جلى ، والإتيان بصريح بعد مكنى ، والنقل عن العقل إلى الإحساس ، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع ، وإفادة الصحة ونفى الريب ، وتحاشى التكذيب والأنكار والتهكم ، وكشف الحجاب عن الموصوف المخبر عنه حتى يرى ويبصر .

ومن هذا القبيل قول البحتري في المديح :

دان على أيدي العفاة وشاسع عن كل ند في الندى وضرب
كالبدر أفرط في العلو وضوءه للعصبة السارين جد قريب

وقول المتنبي :

ومن يك ذافم مر مريض^{١٩٣} يجد مرأً به الماء الزلالا
وقوله مادحاً :

فإن تفق الأنام وأنت منهم فإن المسك بعض دم الغزال
وقول مجنون ليلي :

فأصبحت من ليلي الغداة كقايض على الماء خائنه فروج الأصابع
ومن التشبيهات التي أهتم بها عبد القاهر ، تلك التي تبنى على التباعد ،
فقرى بها الشيشين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين «(١٩٣)

إن مما يحمد للجرجاني التفاته إلى هذه النقيضة في التشبيه ، متمثلة في
تماثل المتباين وتباين المتماثل ، وهو أمر يرد إلى التخيل الفني بوصفه انفتاحاً على
المتقابلات ، ووسطاً بين العيانات والتصورات ، وقدرة على توحيد المظهر في
تعددته وكثرته .

وبرغم هذه الملاحظة الجديرة بالأهتمام ، عكف عبد القاهر شأنه شأن من
سبقوه ومن أتوا بعده ، على تفسيرات تفسد التشبيه ولا تصلحه ، ولا تربط
بينه وبين المقومات الماهوية للخيال الإبداعي ، وظلت البلاغة العربية أحرص
ما تكون على أن من وظائف التشبيه ، الإيضاح والإبانة وإيقاع الصدق
والأثبات ، مما أحدث في التشبيه عامة وفي الصورة الفنية على نحو خاص ضرباً
من التصديق أساسه قياس الحلف والتشبيث بما نعتوه بالإصابة والنسبة العقلية
والتوافق المنطقي .

«ويمكن أن نعبر عن أفكار عبد القاهر بعبارات معاصرة فنقول : إن أهم
ما يميز الشاعر البارع عن غيره هو تلك القدرة الذهنية التي تجعله ينظر إلى أبعد مما
ينظر سواه ، ويكشف علاقات لم يلتفت إليها معاصروه أو أسلافه . إن الشاعر
إنسان متخيل ، والتخيل قدرة ذهنية ، إذا عملت في رعاية عقل مفرط الذكاء
دائم الوعي والجهد ، انتهى صاحبها إلى ما لم يتنه إليه سواه ، فيتوصل إلى إدراك
الاتفاق بين العناصر ، ويكشف عن الأنفاق الكامن بين الأشياء ، ومن ثم
توافق المختلفة ، وتتآلف الأجناس البعيدة «(١٩٤)

وقد رد الجرجاني سبب غرابة التشبيه إلى أن يكون الشبه المقصود مما لا يترع إليه الحاطر إلا بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها ، وتحريك الوهم في استعراض ما غاب عنه . ومذهب عبد القاهر في تحليل التشبيه التمثيلي المركب أن الجملة أسبق إلى النفوس من التفصيل الذي لا يحضر إلا بعد فضل روية واستعانة بالتذكر ، وأن الإدراك الحسي أسبق بطبيعته من جميع الإدراكات ، ويرد الجرجاني هذا التصور الجشطلتي المتمثل في أن إدراك الكل أسبق من إدراك الأجزاء من حيث هو لا حق ، بتحليل الأشتراك في وجه الصفة والشبه ، وأنه قد يكون من جهة الجال على الإطلاق ، ومتى دخل في التفصيل شيء ازدادت الحاجة إلى إدارة الفكر . وقد يجهل التشبيه في الهيئات التي تقع عليها الحركات ، فتقرن من هيئة التشبيه بغيرها من الأوصاف كالشكل واللون ونحوهما ، وقد تجرد هيئة الحركة حتى لا يراد غيرها . (٢٩٥)

ومن أمثلة التشبيه التي يلزمها روية وإدارة للفكر قول ذى الرمة مشبها سقط النار بعين الديك :

وسقط كعين الديك عاورت صحبتي

وقول عنتره في صفة السيف :

يتابع لا يستغنى غيره بأبيض كالقبس الملهب
وقول امرئ القيس في الرمح :

جمعت ردينيا كأن سنانه سنا هب لم يتصل بدخان
ومن نماذج الصور الخيالية التي دارت على التشبيه ، ما ساقه الجرجاني مساق الإعجاب والإطراء كالتشبيه في قول النابغة الذبياني :

وانك كالليل الذي هو مدركي وإن خلعت أن المتأني عنك واسع
وفي قول أبي طالب الرقي :

وكان أجرام النجوم لوامعا درر نثرن على بساط أزرق
وقول الصنوبري يصف شقائق النعمان :

وكان محمر الشقيق إذا تصوب أو تصعد
أعلام ياقوت نشرن على رماح من زبرجد

وقول ابن المعتز يصف الهلال :

انظر إليه كزورق من فضة قد أثقلته حمولة من عنبر
وقول البحتري مشبها تموج البركة بالدروع :

إذا علتها الصبا أبدت لها حبكاً مثل الجواشن مصقولا حواشيها
وقول ابن المعتز في وصف النرجس :

كان عيون النرجس الغض حولها مداهن در حشوهن عقيق
إذا بلهن القطر خلت دموعها بكاء عيون كحلهن خلوق
وقول الواواء الدمشقي :

وأسبلت لؤلؤا من نرجس وسقت ورداً وعضت على العناب بالبرد

وعلى هذا السنن نفسه جرى القدماء في تحليل الاستعارة والمجاز ، أما الاستعارة فإنها بسبيل النقل وتعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة للإيابة ، ولا يكاد البلاغيون يعرضون الاستعارة إلا ويردونها بالحقيقة بوصفها معياراً خارجياً يتسق مع دلالات الألفاظ مأخوذة في مستوى براني . وفاتهم أن الاستعارة تحمل جرثومة الحقيقة التي لا تنفصل عن وضعها فيما يحمله الإبداع الفني من معرفة وحقيقة ملتفة بذاتها ، يكفيها أن تطابق نفسها في سياق الصورة التخيلية ، لا أن تطابق المعطى الواقعي في الخارج .

ومن نماذج الاستعارات التي ساقها الرماني وعبد القاهر ، قوله تعالى « واشتعل الرأس شيباً » ، « وجعلنا الليل والنهار آيتين فحونا آية الليل وجعلنا آية النهار مبصرة » ، « وآيات لهم الليل نسلخ منه النهار فإذا هم مظلمون » ، « والصبح إذا تنفس » ، « وتركنا بعضهم يومئذ يموج في بعض »

ولا يكاد البلاغيون القدامى في تحليل هذه الصورة الاستعارية يختلفون ، ذلك أنهم فهموا ما تقدمه الاستعارة من صور بله الاستعارة ذاتها في سياق الدلالات المنقولة والعبارات المعلقة والألفاظ المسوقة لغير ما وضعت له في الدلالة الفيلولوجية . ومن هذا القبيل قول الرماني إن استعارة النار للمشيب تفيد الانتشار والعموم ، وقوله تعالى : مبصرة استعارة وحقيقتها مضبوطة ، وهي أبلغ لأنها أدل على موقع النعمة ، وقوله : نسلخ منه النهار مستعار ، وحقيقتها يخرج

منه النهار ، والاستعارة أبلغ لأن السلخ إخراج الشيء مما لا يسه وعسر انتزاعه منه لا لتحامه به فكذلك قياس الليل . وقوله : والصبح إذا تنفس مستعار ، وحقيقته إذا بدأ انتشاره ، وتنفس أبلغ منه لما فيه من الرويح عن النفس . وأصل الموج في قوله : وتركنا بعضهم يومئذ يموج في بعض للماء ، وحقيقته تخليط بعضهم ببعض ، والاستعارة أبلغ لأن قوة الماء في الاختلاط أعظم . (١٩٦)

وقد رسخ فهم الاستعارة على هذا الحد لدى عبد القاهر في أسرار البلاغة وابن رشيق في العمدة وابن سنان في سر الفصاحة وأبي هلال في الصناعتين ويحيى بن حمزة العلوي في الطراز وحازم في المناهج . ونحن نكتفي بإيراد حد الاستعارة كما ساقه عبد القاهر ، وذلك قوله أن يكون للفظ اللغوى أصل ثم ينقل عن ذلك الأصل . ويجب في الاستعارة أن تفيد حكماً زائداً على المراد بالتمثيل ، والقول فيها أنها دلالة على حكم ثبت للفظ وهو نقله عن أصله اللغوى ، وإجراؤه على مالم يوضع له ، وهو نقل لشبه بين ما نقل إليه وما نقل عنه . وكما أن التشبيه الكائن على وجه المبالغة غرض فيها وعلّة ، كذلك الاختصار والايجاز غرض من أغراضها . (١٩٧)

على هذا النحو احتال آرباب البلاغة والنقد لتفسير المجاز وتحليله ، وبيان ما فيه من وجه عقلي في إسناد المحمول للموضوع يثول معه مبنى المجاز إلى وجود وضعين للغة يتلو أحدهما الآخر . وفي ضوء هذا الفهم حلل الجرجاني المجاز في قولهم : أثبت الربيع البقل أو فعل الربيع النور ، بالإحالة على أن النور لا يعقب المطر ، مما يعطى معنى في المطر أو في الزمان فتؤديه بلفظ الفعل ، فليس إلا أن نقول ، لما كان النور لا يوجد إلا بوجود الربيع ، توهم للربيع تأثير في وجوده فأثبت له ذلك إثبات الحكم أو الوصف .

والجواز في قول الصلتان العبدى يصف الزمان :

أشباب الصغير وأفنى الكبير كمر الغداة ومر العشي
واقع في إثبات الشيب فعلاً للأيام ولكر الليالي ، وهو الذى أزيل عن موضعه الذى ينبغى أن يكون فيه ، لأن من حقّ هذا الإثبات ألا يكون إلا مع أسماء الله تعالى ، فليس يصح وجود الشيب فعلاً لغير القديم .

وعند الجرجاني ضرب آخر يسميه المجاز الحكيم ، وهو الذى لا يقع فى ذوات الكلم ولكن فى أحكام أجريت عليها ، ومنه قوله تعالى : فما رحت تجارتهم . وقول الفرزدق يصف إبلا لقوم أشراف فى آذانها خروق تجعلها ترد الماء فلا تحلأ ولا تمنع كما تمنع الإبل المعلمة بسمة فى أعناقها أو فى جوانب أفواها :

سقاها خروق فى المسامع لم تكن علاطاً ولا مخبوضة فى الملاغم
والمجاز فى الآية ليس فى قوله « رحت » وإنما فى إسنادها إلى التجارة ، وكذا الحكم فى قول الشاعر « سقاها خروق » فليس التجوز فى سقاها ولكن فى أن أسندها إلى الخروق ومن هذا القبيل تفسير القبيل تفسير المجاز فى قول الشاعر يصف عين جمل يهتدى بنورها فى الظلماء :

تجوب له الظلماء عين كأنها زجاجة شرب غير ملأى ولا صفر
فلولا أنه علق « له » « بتجوب » لما صلحت العين لأن يسند الجوب إليها ، ولكن لا تتبين جهة التجوز (١٩٨)

إن هذه النقول لتؤذن بأن القدماء انتهوا فى سياق ما يفرز التخيل الفنى من صور التشبيه والاستعارة والمجاز ، إلى طائفة من الأفكار التى وجهت الصورة الفنية شطر تأملات اصطبغ بعضها بالجدل وعلم الكلام ، وأشرب بعضها طرائق المناطقة واللغويين ، وتتمثل هذه الأفكار فى الإفادة والإيضاح والتعليل والاشتراك والإثبات والنفي والتوكيد والإسناد . ولم يكد القدماء يحللون الصورة الفنية فى مجلياتها المختلفة إلا وهم متأثرون بما دار حول القرآن من مشكلات كلامية ومعضلات ثيولوجية آثارتها فرق المتكلمين ، مما أدى إلى شحوب البحث البلاغى والدرس النقدى وافتقارهما إلى التأمل الجمالى والتحليل النفسى .

وواضح أن القدماء كانوا لا يلمون بالصور الفنية فى الأغلب إلا وهم منطلقون من موقف قبلى أملتة عقيدة التنزيه ، وفرضه جدل حول إسناد الفعل لا بالمعنى اللغوى وإنما بالمعنى الأنطولوجى ، مما نتج عنه تصور فاعل حقيقى هو الله ، وفاعل مجازى هو الزمان أو الإنسان . وترتب على هذا التصور تصور آخر تمثل اللغة فى وضعين . وليس أول على هذا التحل من قول الجرجاني إنه لا يصح

وجود الشيب فعلاً لغير القديم في قول الصلتان العبدى في الزمان :
أشاب الصغير وأفنى الكبير كر الغداة ومر العشى

ومعنى عبارته أن إسناد الشيب والإفناء فعلاً للزمان إنما هو على سبيل التوسع المجازى ، وينطوى هذا التعليق على أمور منها ، إخضاع التعبير الفنى لمقولات الكلام ، والعدول عن ربط النشاط الاستعارى والمجازى بالوضع الأسطورى الأول ، إلى قوالب جدلية تتمثل في فكرتى الخلق والكسب ، وفي نفي تعدد القدماء وإنكار أن يكون الزمان قدما ، وهذا التشقيق الكلامى أقرب إلى الفلسفة منه إلى التحليل البلاغى والنقدى .

ومما ينقض هذا الفهم «أن المجاز لا يعد وضعاً ثانياً يتلو وضعاً سابقاً عليه ، فالجماعة اللغوية لا تسمى الأشياء حسب الماهيات والمقولات المنطقية ، بل إن إمامها بالعالم مبناه على الصورة الخاصة التى تصوغها من الحقيقة ، والطريقة الذاتية التى تفسرها بها ، واللغة فى أصل الوضع لا تنفصل عن اعتقاد الإنسان فى الأشياء ، وهو اعتقاد أسطورى الغلبة فيه للمجاز لا للحقيقة ، ومن ثم كان التجاز أسبق الحقيقة ، والصفة الأسطورية للتراكيب اللغوية والمفردات اللفظية من المسلمات التى يعول عليها العلم الحديث فى أصل اللغة» (٢٩٩)

إن لغة والأسطورة جذراً مشتركاً ، وهما من هذه الوجهة نتاج النظرة المجازية إذ كان لابد للإنسان كما يقول مولر Muller أن يتكلم بالمجاز لا لأنه عجز عن أن يكبح جماح خياله ، وإنما لأنه استخدم هذا الخيال ليعبر عن حاجاته الروحية المتزايدة ، ووفقاً لهذا التصور يعتبر نمو الحدس فعادلاً لنمو الرمزية الشعرية ، وربما استند القول بأولوية الدلالة المجازية إلى مقارنة هذه الدلالة بما تملكه من نظرة موضوعية ومنطقية إلى الأشياء ، إن الكلمة فى سياق الفهم الأسطورى ليست مجرد دلالة إشارية إلى الموضوع ، إذ الموضوع نفسه محض فى الكلمة متحد بها . إنها ليست مجرد نسق صوتى وشكل مرقوم ، ذلك بأن فيها من القوة والحياة والمعنى ما يجعلها قادرة على التجسيم وإنفاذ التأثير الفعال فى الأشياء ، وعلى هذا النحو تكشف اللغة الأسطورية المفعملة بالمجاز ، عن اعتقاد راسخ فى القوى السحرية للألفاظ .

وقد انتهى فلاسفة الأسطورية المقارنة إلى القول بأولوية التصور اللغوى على الأسطورى ، كأنهم يذهبون إلى أن الأسطورية ثمرة من ثمرات اللغة ، مما يجعلهم يفسرون المجاز الأصيل الذى يوجد فى كل صياغة أسطورية بأنه ظاهرة لغوية فى جوهرها . أما كاسيرر Cassirer فقد عارض نظرية مولر ، منتهيا إلى أن الأسطورة ظهرت باعتبارها نتيجة التوظيف الطبيعى للغة فى الطفولة المبكرة وفى التجربة العتيقة للنوع الإنسانى (٢٠٠)

وربما أفاد الباحثين فى التحليل صور التخيل الفنى والوقوف على جرثومة المجاز فى لغتنا العربية إبان عهود أقدم من ذلك العهد الذى وصل إلينا تراثه ، جهود ينبغى أن تبذل لرصد الدلالات وتحليلها وتفصيلها عبر مراحل التاريخ اللغوى ، ذلك أن المعاجم اعتمدت الترتيب الهجائى منها لتتصنيف تحكمه معارف لغوية ليست ممتعة فى القدم ، ومن الانصاف أن ننوه بمنهج الزمخشري فى «أساس البلاغة» لاهتمامه فيه برصد الدلالة المجازية لولا أنه فى عرضه وتصنيفه كان يسوق اللفظ فى معرض الحقيقة ثم يردفه بالمجاز ، جريا منه فى ذلك على تصور راسخ وتمثل للمجاز بوصفه وضعا تاليا للحقيقة ، ودلالة هذا التمثل تقوم النشاط الاستعارى برده إلى حقيقة تسبقه وتسندة ، وإن تكن الصورة التخيلية أبلغ فى الأداء والتعبير.

لقد فهم القدماء الحقيقة بوصفها أمراً مدلولاً عليه بلفظ مؤد وصياغة يشترط فيها التطابق بين القول والمقول فيه ، وهو فهم يعتمد المنطق ومبحث المعرفة ، ولا يخفى أن له جذورا ممتدة فى التراث الفكرى القديم ، وهو تراث يرى أن الحقيقة تطابق «هومويوزيس» عبارة «لوجوس» مع شيء «براجما» ، وأن اللاحقية تعنى عدم تطابق العبارة مع الشيء (٢٠١)

ومن هذا الفهم انبثقت فكرة النقل بوصفها أساساً وتفسيراً للصور الإبداعية ، إذ ينبغى فى سياق ما تصور القدماء أن يكون للفظ اللغوى أصل ينقل عنه ، ودلالة مطابقة للواقع ، تتجاوز بالنشاط التخيل إلى أفق اللاتطابق لن خلال طائفة من القرائن والترشيدات ، تقوى دلالة اللاتطابق فى الوضع اللاحق للحقيقة . وقد نقل الصبان فى حاشيته على ملوى السلم ما يؤكد الخلاف

بين المناطق وبين المشتغلين بعلم اللغة والأصول فيما يخص الدلالة ، وذلك أن اللفظ متى أطلق ، انصرفت دلالة عند المناطق إلى الكلى ، وأما إذا فهم من اللفظ معنى في بعض الأوقات بواسطة قرينة ، فإنه يعد غير دال عند المناطق بخلاف أصحاب العربية والأصول فإنهم يعدونه دالاً لأن اللفظ مع القرينة موضع للمعنى المجازى بالوضع النوعى. (٢٠٢)

ولو أننا صغنا هذا التصنيف المنطقي بلغة تلائم طبيعة النشاط التخيلي في الفن لقلنا ، إن التخيل الفنى وما يديه من تراكيب مجازية لا يخفى الحقيقة بقدر ما يظهرها في سياقها النفسى والأنطولوجى والجمالى ، بله السياق التاريخى . إننا مطالبون بالتمييز بين الموضوعى والذاتى ، بين الفزيائى والنفسى ، من أجل أن نتكشف لنا المعرفة التى يفتقها التخيل الإبداعى ، وكى تفتح الحقيقة فى مساق نظرة تتناول موضوعها بوصفه حيا متعضياً ، لا بواسطة التصنيف والتقسيم المقولى ، وإنما من خلال ضروب من الإسناد والمضايقة ، تتسق مع الواقع التاريخى لثقافة الإنسان فى الطفولة المبكرة ، ولا جدال فى أنها أرست دلالات الألفاظ وقد أشرت روح اللغة الأولى فى شاعريتها المفعمة بالمجاز .

إن الاحتراز المنطقي المسوق آنفا يقوى الإفراز المجازى للتخيل ولا يضعفه ، ولا يجعله عازياً أو فاقد الدلالة مادام مشفوعاً بالقرينة ، كل ما هنا لك أن الدلالة فى المنطق الصورى كلية ، وأنها اللغويين والأصوليين نوعية متى فهم من اللفظ الدال معنى بقرينة . وبعبارة أخرى يبدو أننا نتحرك فى نطاق التمييز بين الحقيقة واللاحقة ، بين الماهية فى الأولى واللاماهية فى الثانية ، بين الكلى والنوعى ، بين الدلالة واللدلالة وتؤذن هذه الحركة بأن تنتهى إلى أن اللاحقة واللدلالة فى التصور المنطقى ، يقصد بهما كل عبارة منحرفة عن الواقع على حد ما يركب التخيل من أنساق التشبيه والاستعارة والمجاز ، ولكننا بقلب يسير للتصور سوف نكتشف أن اللاتطابق بين الصورة التخيلية وبين الحقيقة ، إنما اعتبر على هذا النحو بسبب نظرة أحادية ضيقة لم تدرك أن الأبنية الاستعارية والمجازية التى يؤسسها التخيل الإبداعى تشكل المنطق الإنسانى الأول ، وأنها وإن كانت مصعنا فى سياق اللاحقة واللاماهية واللاتطابق ، تعدنا لبعدها آخر

يتمثل في ماهية اللاماهية وحقيقة اللاحقيقة وتطابق اللاتطابق .

إننا مطالبون بالارتداد إلى الشعر وما يشيد من تراكيب التخيل بوصفه اللغة البدائية للشعوب ، ولن يتأتى لنا أن نفهم ماهية اللغة من خلال ماهية الشعر بدون هذه الردة التي تهدينا إلى الكيفية التي سمي بها الإنسان الأشياء . ويبدو أننا مطالبون أيضا بأن نتفتح على اللغة في معجمها الاستعارى ، للتعرف على النماذج والأنماط ، محاولين كلما أمكن أن نستكنه ونستبطن ، ونحن نتحرك حركة مرنة في المجالات السيميولوجية والسيمنتيقية والنفسية والجمالية .

ولنأخذ على سبيل التطبيق والتمثيل هذه الصور التي لم يخف البلاغيون والنقاد إعجابهم بها لما تنطوى عليه من طرافة وغرابة في التشبيه والاستعارة وتصوير النجوم وشقائق النعمان وأزهار النرجس والهلال ، ووصف الدمع والعيون والحدود والأسنان في أبيات الرق والصنوبرى وابن المعتز والوأياء الدمشقي .

وتدل تعليقات البلاغيين على أن نظرهم في هذه الصور لا يستند في الحقيقة إلى أى وعى بالقيمة النفسية للتشبيه ، بل كان يستند إلى الولع الساذج بحشد مظاهر الترف في التشبيه ، والنفور من مظاهر البداوة . قد يكون ذلك قرينا للتحضر الساذج ، وقد يكون تعويضاً عن إحساس بالفقر وتعبيراً عن أحلام المحرومين الراغبين في الفن والثراء. (٢٠٣)

ويبدو أن مادة التشبيه عند ابن المعتز لعبت بعقول كثيرين ممن استمعوا إليه ، ثم استحال إلى التقدير المسرف للتشبيه ، وخيل النقاد المعجبون لأنفسهم أنهم يزكون التشبيه لذاته أو لعراقته ونقائه ، ومادروا أنهم يخفون بين أنفسهم هذه المتعة الهائلة التي تجدها نفوس محرومة وغير محرومة حين تطوف مع ابن المعتز ، في قصور وهمة امتلأت ثراء وغنى وأدوات ناعمة ، تمزج مزجا غريباً لكي ترهد الناس في الواقع أو تصور عنه بديلاً ، ومن ثم عكفوا عليه يتأملون شعره ويتخذون من منهجه أساساً قوية لفن التشبيه ، ... ترد إلى نوع من الحرمان الكامن في نفوس المتلقين لها. (٢٠٤)

إن التحليل السابق يعول على وجهة نظر اجتماعية وأخرى نفسية ، تفسر

إعجاب القدماء وإطراءهم هذه الصور بوصفه استحسنانا ساذجا لم يأخذ في الحسبان إلا ما تنطوى عليه التشبيهات من غرابة لا يترع إليها الخاطر إلا بعد روية ، وهو إعجاب لا يعتمد القيمة النفسية للصور ، بقدر اعتماده ضروبا آخر من التجريد والإحكام والصنعة ، توجهها أفكار راسخة تدور على وجه المائلة والترشيح والقرينة . كأن الصورة الخيالية لا تكون كذلك إلا بترشيح يجرى وقرينة تدل على أن الواقع الفني للصورة منقول عن حقيقة قبلية قارة في الواقع الإدراكي .

والغريب في الأمر أن الجرجاني فيما سبق من نماذج ، أدرج أبيات امرئ القيس وعنترة والنابعة وذى الرمة في تصوير الرمح والسيوف والليل وسقط النار ، في أبيات الرق والصنوبرى وابن المعتز برغم ما بين الصور من تفاوت .

إن تقويم هذه الصور بالمعايير السسيولوجية والنفسية ، أمر لا يخلو من اتساق مع الروح الحضارية للعصر العباسي الذي ذاعت فيه هذه الأنماط ذيوعا يهيم السبيل لتصوير ، معجم شعري ، يبدو أننا مطالبون بالتعرف على معانيه ودلالاته بواسطة استبطان موضوعي ، غايته تحقيق تكامل يفيد من المناهج جميعها ويثرها بالتحليل النفسي الوجودي الذي يعنى - على حد تعبير سارتر - بالكيفية التي بها كل شئ هو الرمز الموضوعي للوجود وعلاقة الآنية بهذا الوجود .

ولو أهبنا بعلم النفس الوجودي ابتداء من الأنطولوجيا الظواهرية ، فسوف نتأمل صور ابن المعتز وغيره من الشعراء ، مواجهين دلالة ومعنى موضوعيا يمتد إلى تقنيات صناعية لم يعرفها الشعر القديم إلا في أضيق الحدود ، وهو شعر كان أقرب إلى الفطرة والطبيعة الختام منه إلى مستحدثات الحياة المتمدنة .

إن المعنى الموضوعي الذي تنطوى عليه صور هذا المعجم الفني ، قد ينحل إلى نزعة تحمل الطبيعي الحى على الصناعي الجامد ، وقد يثول إلى كشف شعري عن ماهية خاصة بعالم لين ترف فيه من الرخاوة الباردة والبريق المصطنع أكثر مما فيه من دفء الحياة وتوهج الطبيعة . إنه عالم تحتفظ فيه المعادن النفيسة والأحجار الثمينة من ذهب وفضة ، وياقوت وزبرجد ولؤلؤ وعقيق ، وأدوات

الزينة من عطور وند وعنبر ومداهن وموشاة وأحقاق مبطنة ، بقيمة ردها بعض الدارسين إلى معانى الترف والطبقية والتعويض عن الواقع ، وهى معان غير مرفوضة نحب أن نضيف إليها معنى آخر . إننا بإزاء هذه الصور نجد أنفسنا فى صميم عالم شعرى يحمل المتحرك على الساكن ، ويغلب المصنوع على الطبيعى ، تغليب ما يتيسر امتلاكه على ما يتعذر اقتناؤه ، ذلك أن الحى فى سياقه الطبيعى ، متفلة متسع الروغان لما فيه من صيرورة وتغير ، أما الجوامد المشعة من معادن وأحجار ، فتبدى نفسها على نحو ملموم ذى مظهر لكيك ومتضام .

إن هذا النوع من الصور الخيالية ، يفتح عن رغبة فى تحويل الحى إلى طبيعة أدواتية ، وشغف بإمسك المتحرك بحيث ينقلب بواسطة التخيل إلى وضع يفرغه من مضمونه ، ويرده إلى بنية شديدة التماسك والصلابة ، لا تسمح بالكشف عن الحياة فى نموها وتدهورها ، وللقارئ أن يرجع فى سياق هذا المعنى الموضوعى إلى تصوير الصنوبرى لشقائق النعمان أو تصوير ابن المعتز للهلال . أما الأول فقد تهدى إلى صورة تسلب النبات ماهيته متمثلة فى الثو والذبول ، لتحل مكانها ماهية أخرى مشتقة من صلابة الأحجار النفيسة وماتبيديه من ألوان متفاوتة ، وكأن الشاعر لا يرغب فى أن يعاين فى هذا النبات ماهيته الأصلية ، لما تشيعه من إحساس بالذئور والاضمحلال . وهو إحساس لا سبيل إلى قهره إلا بأن تتحرك الصورة فى سياق حمل على طبيعة حجرية ملتكة ، تبدو أكثر مقاومة لعوامل الفساد . إن شقائق النعمان يمكن أن تقطف وتقنى كما يقننى الزبرجد والياقوت . وشتان بين القنيتين ، فإحدهما يعرض لها النقصان بسبب ما فيها من حياة ، أما الأخرى فتمثلة ومكتنزة ، لأنها هى فى جميع الأحوال .

وأما ابن المعتز فلك أن توازن بين تصويره الهلال ، وبين تصوير الآية القرآنية فى قوله تعالى « والقمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم » . إن الصورة عند ابن المعتز لا يوجد مجموعها وإنما توجد آحادها ، هذا فضلاً عن الحمل التخيلى الذى ضايف بين جرم متحرك فى سياق بنية كوزمولوجية ، وبين معدن متألق وإفراز حيوانى كامد . ويؤذن هذا التحليل بأن دينامية الحركة تحتفى ليحل محلها إدراك الألوان فى تعارضها المنسجم . أما صورة الهلال فى الآية

القرآنية ، فتضعنا مباشرة في مملكة النبات إذ تواجهنا بعراجين النخل وأقنائها عندما تذوى وتصفّر وتتقوس . وليس بمقنع أن يثول حد التماثل في الآية إلى الهيئته والشكل الذى ينحل إلى نصف الدائرة ، وليس بمقنع كذلك أن يرجع التماثل عند ابن المعتز إلى مجرد علاقات لونية . إن الصورة في الآية تحمل المتحرك على الحى ، في حين أنها عند الخليفة الشاعر تحمله على الجامد بطبيعته ، مما يعنى أن لكل صورة منها دلالتها ومعناها الموضوعى . وهو معنى لن نظفر به إلا بتحليل نفسى وجودى كاشف عن الماهية في النسقين ، نسق النبات ونسق المعادن والأحجار . إن صورة الهلال في الآية تنطوى على دلالة تلامم طبيعة الحدين في التشبيه . إنها دلالة النقصان بمعناه الأنطولوجى ، وهو لا يعرض إلا بعد تمام واكتمال .

إن ماركبه التخيل الفنى من صور فيما سقنا من أشعار لابن المعتز والصنوبرى والرقى ، وفيما لم نسق مما جرى على هذا التركيب ، تنطوى على مضايقة خيالية بين النبات وبين المعادن والأحجار الكريمة ، بين المتحرك ، وبين الساكن ، بين الحى والجامد ، مما يسمح لنا بتصور قيمة نفسية وكشف شعرى في هذه الصور ، غفل عنها كثير من الدارسين المحدثين ، لتشبههم بمصادرات تدور على الاندماج والإسقاط وعدم التنافر بين الحدود في الصورة بحيث تطابق اللحظة النفسية الراهنة . وخلاصة القول أن أولئك الشعراء وقعوا على كشف شعرى عن حجرية غامضة ومعدنية سرية في المتحرك والنامى . إنه كشف لا ينور معناه الموضوعى التعليل باستخلاص جملة من الترشيحات والقرائن وتجريد أوجه المشابهة في اللون أو الحركة أو الهيئته . ولابأس من الأخذ بهذه التصورات البلاغية ، مادما لن نكتفى بالوقوف عندها والركون إليها ، لأنها في جميع الأحوال لن تتيح لنا سبيل الاستبطان الموضوعى لهذا المعجم .

هذا ما يهديننا إليه تحليل القيم الموضوعية التى ينطوى عليها هذا المعجم الشعرى . أما باشلار Bachelard فقد اتجه في تحليلاته النفسية للجواهر اتجاهها يمزج بين الفرويدية وبين إحساس شاعرى بتقابل الألوان . « إن الجواهر والحلى تحظى عنده بقدرات خارقة ، فهي صافية شفاقة مثل ماء الينبوع ، ملساء ناعمة

مثل الحرير ، صهباء متقدة في لون الذهب ، وهى تعبر على مستوى الذات الحاملة عن رغبة في التألق والظهور والزهو والخيلاء ، ... إن الماس ينظر إلينا فعلاً ويثير فينا أحاسيس الشهوة والطمع وحب المشاركة في بريقه وفي جماله السرمدي . أما اللؤلؤة فماء مقطر ، وندى الصباح البلورى الذى أودع جواهره السباوية بين أيدي أزهار الحديقة ، وفجر منعش يحقق للإنسان السعادة والفرحة والنعم» (٢٠٥) .

إن المعنى الموضوعى الذى كشف عنه النشاط التخيلي وجعله دلالة رمزية على المعادن والأحجار ، يتمثل في مفهوم «الصلابة» . ولا تقف الدلالة عند هذا الحد ، لأن الجرانيت والحديد يتصفان بها ، إنها إذاً «صلابة نفيسة» و«نفاسة متصلة» . وكلاهما : المعادن والأحجار النفيسة في صلابتها ، والزهر والنبات في رخاوته ولدانته ، قابل للارتباط بالقيمة في تجليها الجمالى والمادى ، فالزهور في تنوع ألوانها وروائحها ، تباع وتقتنى كما تقتنى المعادن والأحجار ، وتتخذها بعض الشعوب حلية وزينة تنضد أكاليل وأساور وعقودا . ويثول الفرق الجوهرى بين النسقين إلى البنية والتركيب ، إذ بينما يظهر أحدهما في شكل جمود منطوق على مقاومة تغالب عوامل التحلل والدثور ، يتجلى الآخر في شكل مطاوعة تستجيب لهذه العوامل لما في طبيعته من بناء عضوى .

إن الصور التى أشرنا إليها من قبل ، تقفنا على قصدية من قبل الشعراء متجهة إلى فصل عالم الزهر والنبات عن طبيعته الأصلية ، كما يتحقق عود خفى إلى صورة الغابة الحجرية ودرن النبات المتكلس . إن الزهر والنبات في سياق هذا التخيل ، لا يتنفس ولا يلقح ، إنه ليس شيئاً عضوياً ينمو ويونع وينضج ، ثم يذبل ويصوح ويدوى مرتبطاً بدورات الفصول . إنه يمتص من خلال الصورة الشعرية طبيعة متجمدة ، تفضى به إلى أن يخفق في الاتساق مع كيانه ليلاً ثم الجمود المقاوم . وهكذا يبدو الزهر والنبات من خلال الصور الوصفية ، في مستوى تضوع وامتصاص يجتر ويختزن ، أما الأحجار والمعادن التى تأخذ بواسطة المهارة التقنية أشكالاً متنوعة تدويراً وتكعيماً وتثميناً ، فإن طبيعتها تنحل إلى أسطح تعكس وتحلل الألوان كما يحللها المنشور فتراءى في تدرجها المتفاوت وإيقاعها المنسجم .

واللون على هذا النحو يختلف باختلاف النسقين . ذلك أنه متضوع في النبات والزهر ، يطرأ عليه الشحوب كلما أوغل فصل الخريف ، فلا نستطيع أن نظفر به نظراً رفاًفاً بشكل دائم ، أما الأحجار والمعادن فأسطح تعكس وتحلل وتظهرنا على الألوان محتفظة بخصائص الموجات الضوئية ، إذ يظل كل لون : الكاوي والناصع والقاني على حاله دائماً لا يعرض له تغير . والأرض في نهاية الأمر هي المنبت والمستخرج . تشقها إرادة الحياة متجهة إلى الأعلى ، وتستنبط الأبدى من طبقاتها وعروقها ماتعكف عليه بالتهذيب والصقل والتشكيل .

إن تحليل الصور الشعرية وتقويمها في ضوء التخيل المبدع يحيل كما سبق على دراسة المعجم الفني ، سواء كان عاماً يروغ إليه الشعراء في عصر من العصور ، أو خاصاً يتفرد به شاعر دون شاعر . وطالما رفض بعض النقاد هذا المنهج بحجة أنه يقيم حدوداً مصطنعة وأسواراً وهمية ، وغاب عنهم أن في هذا التحليل المعجمي إمكانية الكشف عن تنوع التشكيل الخيالي للصور في الوجدان اللغوي .

ويفرض هذا المنهج ألا نشرع في التحليل منطلقين من مصادرات قبلية . صحيح أن التأسيس المنهجي يعتمد قبلياً فكرة ما ، ولكن مادماً قادرين على أن نشارف التفتح الأول بوصفه شرط المناهج جميعها ، فلم لا يكون - الوجود - حجر الزاوية ومنطلق التحليل ، مادام الشرط الأولى للإبداع والرؤية النقدية ؟ على هذا النحو ينتهي بنا تحليل المعجم الفني إلى ضرورة البدء بالوجود وهو يتكشف من خلال الفن ، في سلسلة لامتناهية من التجليات ، الوجود حاضر في كل منها ، ولا شيء من هذه التجليات يستنفده ويحتويه بشكل نهائي ، إن اللغة مادة المعاجم اللغوية والفنية ، إلا أنها تتجلى على نحو متفاوت ، فالمعجم اللغوي نظام من الإشارات يعرف بالدلالة موضوعة في سياق تصنيفي ، أما الآخر ففيه خصوصية الفن في الكشف عن ماهيات الأشياء .

ويعول التحليل المعجمي للشعر على بداهة أن اللغة مظهر من مظاهر الوجود دال على موجودة الإنسان ، وأن استبطانها في الشعر يكشف عن الوجود ويفصح عن العالم وقد قد في نسيج لغوي ، أساسه ضروب من الإسناد والحمل التخيلي المضايغ بين أنساق تضع ماهية الأشياء في تراكيب تقبل عكس

المتضاديات .

هذا التحليل ربما قصد الأشياء ، وربما أحال على موضوعية المعنى الكامن فيها ، وسواء أحال على هذا أو ذاك ، فإن هذه الإحالة لم تمنع طائفة من النقاد من أن يرتابوا في هذا المنهج ، بحجة أنه يجعلنا أقرب إلى الفلسفة منا إلى النقد الفني ، وهي حجة يفندها أن الأنطولوجيا الظاهرية وعلم النفس الوجودي قادرتان على تصحيح المسار النقدي وهداية التحليل النفسى « إلى الأصل الحقيقى لمعاني الأشياء وعلاقاتها بالآنية ، مما يمكننا من فهم الرمزية الوجودية للأشياء ، وإدراك كيفياتها كرموز لوجود يفلت منا وإن كان ب كله هناك أمامنا ، مما يعنى جعل الوجود المنكشف يعمل كرمز على الوجود فى ذاته ، وهذا ما ينبغى الكشف عنه بواسطة التحليل النفسى الأنطولوجى للوصول إلى المعامل الميتافيزيقى للأشياء» (٢٠٦)

إن التناول النقدي لما يتضمن الشعر من صور وأفكار ووجدان انطلاقاً من هذا المنهج ، يتسق مع فهم الشعر بوصفه تأسيساً لماهية اللغة ، ذلك أن الشعراء يعودون بها إلى التسمية الأولى للأشياء فى وجدان الجماعة . ويتفق هذا التصور مع المنهج الأسطورى ، لولا أنه منهج لا ينور إلا الشعر الذى تسرى فيه نكهة أسطورية . هذه الأسطورية التى يتشبهت بها طائفة من النقاد تتصور عى نحويين : الأول الأسطورية باعتبارها اغترافاً من معين الثقافة القديمة ، مما يعنى أن بعض الشعراء يعمدون عند بناء قصائدهم إلى أساطير موروثة يوظفون دلالاتها وشخصياتها بشكل يوحى باستخدام معاصر . والثانى الأسطورية بوصفها ضرباً من التركيب المجازى والاستعارى ، مما يعنى أن الأسطورة – كما يقول فلاسفة الثقافة – مرض لغوى ، وأنها جوهر المجاز وأصله .

وقد نقد مارتن هيدجر M. Heidegger فى مقالة « حقيقة العمل الفنى » هذا المنهج الأسطورى ، محيلاً على صورة أسطورية خاصة بنحيط « الحياة » ، تلك الصورة التى استعرتها من أسطورة إلهات القدر « النور » اللاتى يجلسن عند نبع « أورد » فى مبدأ الخلق والتكوين ، يغزلن أقدار البشر فى خيوط .

إن هذه الأسطورة قد تعبر عن صورة الخيط بحسبانها إشارة إلى وجود

الإنسان ، وتلقى هذه الصورة المحسوسة الضوء على غموض الوجود . إنها لا تقدم للإنسان تصوراً علمياً عن طبيعته ، بل شعوراً حياً لكل وجدان يفتح على معنى الوجود ، وقد تعبر أسطورة إلهات القدر عن هذه الصورة ولكنها لا تستنفدها ، لأن الصورة نفسها عنصر أولى من عناصر الوجود الإنساني ، ولذلك استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطوري وزوال الاعتقاد في إلهات القدر ، كما استطاعت أن تبقى كإشارة مسعفة نرمز بها لحياتنا ونفهم بها وجودنا(٢٠٧)

ولسوف نرجع دائماً عند الكشف عما في الشعر من إبداع تخيلي إلى اللغة . وتبدو هذه البداية أمراً ضرورياً للتعرف على العلاقات القائمة بين الشاعر والقصيدة والمتلقي ، وبين الأشياء ومعانيها والصور ودلالاتها . وسواء أخذ الناقد نفسه برؤية اجتماعية أو أسطورية أو نفسية أو استيطيقية ، فإن اللغة هي محور الارتكاز ، والظاهرة الدالة على موجودية الإنسان وهو يفكر ويحلم ويتخيل يبدع ويتحاور ، مولجاً الوجود والعالم كليهما في نسيج لغوي . على هذا النحو يضمن لنا تحليل المعجم الشعري من حيث هو نظام لغوي متميز ، تفتح الوجود وتكشف الوجود في تجلياته ومساقاته .

صحيح أن الخيال الشعري يخضع لخصائص متصلة بانتماء أنثروبولوجي للشعراء ، وآخر مرتبط بالمذاهب الفنية المختلفة ، ولكن برغم هذا الانتماء ، ينطوي التخيل الإبداعي في الشعر على « لغة عالمية » تتمثل في التركيب الجدلي للخيال . وإنما يتفاوت الشعراء في الكشف التخيلي وفيما يبدعون من صور ، يبدو بعضها أنماطاً نشأت ثم استمرت على نحو متفاوت ، ويبدو بعضها الآخر إبداعاً قد ينطوي على جدة لم تعهد من قبل ، وقد يكون تحويراً للصورة في سياقها النمطي

والسؤال الآن : كيف ننجه ونحن نحلل المعجم الشعري ؟ أنتجه مباشرة إلى الأشياء والحدوس الحسية بوصفها أصلاً لما يركب التخيل من صور ؟ أم نولي جھنا شطر المعاني التي تنطوي عليها الأشياء وهي آخذة في التحول إلى صور تخيلية ؟ وهل نتأمل الدلالات الكامنة في الأشياء أم نتأمل ما تنطوي عليه الصور من دلالات ؟

إن الصورة ليست بمعزل عن أصلها المحسوس ، وهذا يعنى ضرورة أن نأخذ أنفسنا باستكناه الدلالات فى النسقين . ومعلوم أن الخيال الفنى لا يبنى الصور بحيث تطابق معطياتها الحسية ، فالشاعر يتخذ من الأشياء بعدا نفسيا يشبه البعد المكافئ اللازم لرؤية طبقات الظلال والألوان وتفاصيل المنظور فى اللوحة المرسومة ، ومعلوم أيضاً أن التخيل لا يركب الصور من عدم خالص ، وإنما الأحرى أن يقال إنه يعدم الأصل العياني بتغييبه . ولا يعنى هذا الغياب أن ننصرف عن المعطى الحسى ، ذلك أننا مطالبون بالتعرف من خلال الصور ، على الكيفية التى يدرك الشاعر بها الأشياء ، مقارنين كلما أمكن بين الدلالات والمعانى ، من أجل أن نقع على رابطة بين أشكال الوجود ، تدخل عند التعبير فى نسيج لغوى .

فألوضاء مثلاً لا تتجلى إلا فى أشياء نصفها بأنها وضيئة . وفى شعرنا العربى تفصح الوضاءة عن نفسها فى صور خيالية ، لكل منها نسقه ومعناه ، مما يسمح بالتعرف على معجم فى خاص بالظاهرة ، لا ييسر الوقوف على دلالاته إلا بأن نقارن بين الأشياء والصور والدلالات التى يضمها معجم واحد . ومن هذا المنطلق نتأمل الوضاءة ونحلل معانيها فى مساقاتها المتنوعة : وضاءة الشمس والكواكب والبرق والشهب ، والصبح والنار والمشيبي ، والغدير والجداول وآنية الخمر ، والدموع والثنايا والسراب ، والسيف والدرع وزج الرمح ، والعين إنسانية كانت أو حيوانية تنتمى للمستأنس الأليف أو الشرس الضارى ، والوجه والنعمة والأعراف المؤثلة .

ومن النماذج التى تساق على سبيل التمثيل لا الحصر قول طرفة فى وضاءة وجه المرأة :

ووجه كأن الشمس حلت رداءها عليه نقى اللون لم يتخذ
وقول امرئ القيس :

تضئ الظلام بالعشاء كأنها منارة مسمى راهب مبتل
وقوله أيضاً :

مهفهفه بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل

كَبُكَرِ الْمَقَانِةِ الْبَيَاضِ بِصَفْرَةٍ
وَقَوْلِ ذِي الرِّمَّةِ :

وَفِي الْأَطْعَامِ مِثْلُ مَا زَمَّاحُ
كَأَنَّ جَلُو دَهْنٍ مُمَوَّهَاتُ
تَرِيكَ بَيَاضٍ لَبَّاهُ وَوَجْهًا
وَقَوْلِ سُوَيْدٍ :

تَمْنَحُ الْمَرَاةَ وَجْهًا وَاضِحًا
وَمِنْ هَذَا الْقَبِيلِ قَوْلُ ابْنِ الرِّقْيَاتِ :
كَأَنَّهَا دُمِيَّةٌ مَصُورَةٌ
وَقَوْلِ الْأَخْطَلِ :

وَنَحْوُهُنَّ دِيَاسِقُ مِنْ فِضَّةٍ
وَقَوْلِ عَمِيرِ بْنِ شَيْبِ الْمَقَامِيِّ :
وَفِي الْحُدُودِ غَمَامَاتُ بَرْقَنَ لَنَا
وَقَوْلِ جَمِيلِ بْنِ مَعْمَرٍ :
سَبْتَنِي بَعْنِي جُودِرُ وَسَطُ رَبْرَبٍ
وَقَوْلِ ابْنِ أَبِي رَيْبَعَةَ :

وَهِيَ مَكْنُونَةٌ تَحْبِرُ مِنْهَا
حَيْثُ شَبَّ الْقَتُولُ وَالْجَدِيدُ مِنْهَا
وَمِنْ قَبِيلِ الصُّورِ الَّتِي تَحُولُ الْبَيَاضُ وَالْوَضَاءُ فِيهَا إِلَى رَمَزٍ عَلَى الْحَسَبِ
وَكَرَمِ النَّجَارِ وَالسِّيَادَةِ قَوْلُ أَبِي الطَّمْحَانِ الْقِنِيِّ :

أَضَاءَتْ لَهُمْ أَحْسَابُهُمْ وَوُجُوهُهُمْ
بِضُّ الْوُجُوهِ كَرَمَةٌ أَحْسَابُهُمْ
وَقَوْلُ ابْنِ أَبِي الرِّقْيَاتِ يَمْدَحُ عَبْدِ الْعَزِيزِ ابْنَ مَرْوَانَ :

أَمْلَكَ بِيضَاءً مِنْ قَضَاعَةٍ فِي الدَّ
يَخْلُقُكَ الْبِضُّ مِنْ بَنِيكَ كَمَا
وَمِنْ صُورِ الشَّمْسِ فِي وَضَاعَتِهَا الْمَحْرَقَةُ إِذَا مَتَعَ النَّهَارُ اسْتِعَارَةَ اللَّعَابِ
لِشَعَاعِهَا ، قَالَ الرَّاجِزُ :

وَذَابَ لِلشَّمْسِ لَعَابُ فَنَزَلْ

وقال الكيت الأسدى :

يُصافَحْنَ خَدَّ الشَّمْسِ كُلَّ ظَهيرة إِذا الشَّمْسُ فَوْقَ اليَدِ سَال لُعاِبُها
وقال المتنبي :

وأَصْدى فِلا أَبْدى إِلى المائِ رَغْبَةً وللشَّمْسِ فَوْقَ الِيعْمالاتِ لُعاِبُ
ومن هذا النمط قول المتنبي يمدح كافورا وقد عرض الصورة في سياق وضاعة المعتم :

يَفْضُحُ الشَّمْسَ كَلِمًا ذَرَّتْ الشَّمْسُ سُنَّ بِشَمْسِي مَنيرة سَوْداءِ
وتتجلى الوضاعة في الشيب الذي شغل الشعراء بتصويره . ويطالعا في هذا السياق قول القرآن « واشتعل الرأس شيبا » . أما الشعر فمن صور الشيب التي وردت فيه قول دعبل الخزاعي :

لا تَعَجِبِي يا سَلَمُ مِنْ رَجُلٍ صَحِكَ لِلمَشيبِ بِرَأْسِهِ فَبَكَى
وقول البحترى :

وَرَأَتْ . لَمَّةً : أَلَمْ يَها الشَّيْبُ فَرِيعَتٌ مِنْ ظُلْمَةٍ فِي شَرِيقِ
وقول المتنبي :

مَنِ كُنَّ لِي أَنْ البِياضَ خِضابُ فَيَخْفِي تَبْيِضُ القُرُونِ شَبابُ
ليالى عِنْدَ البِياضِ قَوْداي فَتَنَةٌ وَفَخْرٌ وَذاك الفَخْرُ عِنْدِي عابُ
جَلالِ اللونِ عَنِ لونِ هَدْيِ كُلِّ مَسْلَكِ كما انْجَابَ عَنِ لونِ النِّهارِ ضِبابُ
وتطالعا وضاعة السلاح في قول امرئ القيس يصف الرمح :

جَمَعْتُ رُدَيْنِيا كَأَنَّ سَنانَهُ سَنا هَبْ لَمْ يَتَصَلَّ بِدِخانِ
وقول عنتره يصور السيف :

يَتابَعُ لا يَتَبَغى غَيرَهُ بِأَبْيَضِ كَالقَبسِ المُلْتَهَبِ
وقول حسان بن ثابت :

الضارِبونَ الكَبشَ يَبْرِقُ بَياضُهُ ضَرْباً يَطْبِخُ لَهُ بَنانُ المَفْصِلِ
وقول ابن المعتز في السيف :

تَرى فَوْقَ مَتْنِيهِ الفِرِندُ كَأَنَّهُ بَقِيَّةُ غَمٍّ رَقَّ دُونَ سَماءِ
وقول المتنبي يصور السيف :

كفرندى فرند سيني الجواز لذة العين عدة للبراز
تحسب الماء خط في هب النا ر أدق الخطوط في الأخرار
كلما رقت لونه منع النا ظر موج كأنه منك هازى

ويقع القارئ على الوضاعة في تصوير الفاكهة والجداول والسراب
والأفراس غرا أو محجلة ، وعين الحيوان والطير ، ونظفر بها في وصف البرق
والشهاب ، ووجه المرأة منعمة مخبأة في الخدور ، ما إن تبرر حتى تعشى وضاعتها
الناظرين .

إننا إذ نتأمل الوضاعة لا نكون بمعزل عن الوضوء ، ولا يتخفى أن الوضوء
وإن تعددت أشكاله ، لا ينبثق إلا بتفتح أولى لماهية الوضاعة ، وعلى هذا النحو
نخلص لنا في القراءة المبدعة أو الكاتبة - على حد تعبير بعض أنصار البنائية -
إمكانية التعرف على الصور الخيالية فيما سيق من نماذج .

إن القارئ ليتبين في يسر إذا ما تأمل الظاهرة التي طرحناها ، الفرق
الجوهري بين المنهج الذي يتبعه مصنفو المعجمات اللغوية ، والطريقة المتميزة التي
يروغ الشاعر إليها في استعماله اللغوي . وبرغم هذا التمايز بتأني للناقد وهو يحلل
الصور في إطار الإبداع التخيلي ، أن يفيد أحيانا من هذه المعجمات اللغوية التي
تبنى مساءلتها عن إحالة متبادلة في غير قليل من المواضع ، بين الوضاعة
والبياض . وقد ذكر الزمخشري في الأساس طائفة من التراكيب المجازية منها
قولهم : باضت الأرض أنبت الكأ ، وياض الحر اشتد ، وأتيته في بيضة
القيظ وبيضاء وهي صميمه ، وبايضني جاهري من يياض النهار ، وهي بيضة
الحدرد والحجال . ومن المجاز قولهم رأى مضي ، وهو أضوا من الشمس ،
وضوأت عن حقيقة الحال جلبيت عنها . وذكر ابن منظور في اللسان أن الوضاعة
الحسن والبهجة ، وأن قولهم ضاء وأضاء بمعنى استنار ، وفي حديث علي - كرم
الله وجهه - : لم يستضيئوا بنور العلم . وفي الحديث لا تستضيئوا بنار المشركين أي
لا تستشبهوهم ، ونقل ابن منظور عن أبي زيد في نوادره أن التضوء أن يقوم
الإنسان في ظلمة حيث يرى بضوء النار أهلها ولا يروونه . واليد البيضاء الحجة
المبرهنة ، وهي أيضا اليد التي لا تمن . ونقل صاحب اللسان عن التهذيب أن

العرب إذا قالت فلان أبيض وفلانة بيضاء فالمعنى نقاء العرض من الدنس والعيوب ، ومن ذلك قول زهير في المدح :

أشَمُّ أبيض فيأض يفككُ عن أيدي العُناة وعن أعناقها الرِّبَاقا
قال : وهذا كثير في شعرهم لا يريدون به بياض اللون ولكنهم يريدون المدح بالكرم ونقاء العرض من العيوب . ومن قبيل الدلالة المجازية لهذه المادة ما ورد من آيات نحو قوله تعالى : « وأما الذين أبيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون - آل عمران ١٠٧ » جعل بياض الوجه دلالة على بهجة أهل الجنة وتفكههم وتلذذهم بنعيم الرحمة ، وقوله في حق آية من آيات موسى - عليه السلام - : « ونزع يده فإذا هي بيضاء للناظرين - الأعراف ١٠٨ » هذا إذا صرفت الدلالة عن اللون إلى الآية الواضحة والحجة البينة .

إن مسالة العجم عن التنوع الدلالي لا تغني الأكتفاء بمنهج التصنيف والترتيب ، وإلغاء الأخذ بتحليل المعجم الفني لصور الوضاعة . ولئن زدنا المعجم اللغوي بطبقة من الدلالات الثواني التي عول عليها الشعراء ، لقد بات عاجزاً عن تنوير الصورة والكشف عن مدلولها الرمزي مأخوذاً في تجلياته المتنوعة ، وهذا ما يفي به التحليل النفسي الوجودي يفيد من الوصف الظواهرى والتأمل الأنطولوجي .

ولا يخفى أن الوضاعة والوضئ يحيلان على الضوء بوصفه ظاهرة مباشرة لها تركيبها الفيزيائي ، وهو تركيب ينبثنا عنه المنهج التجريبي في شكل معادلات وعلاقات محكومة بتمثل السرعة والمسافة والزمان والمكان . وما زال علم الفيزياء يصحح النتائج في ضوء ما يستحدث من كشوف ونظريات ، منذ أن تصور المسار الضوئي خطأ مستقيماً حتى أحدث النظريات في موجات الضوء ، وفي عد السرعة الضوئية وحدة للقياس ، والكشف عن العلاقة بين الضوء وبين الجاذبية والمجال المغناطيسي للشمس ولكن أليس البدء - ونحن في عالم الصور الشعرية - بهذا المستوى المادى التجريبي للظاهرة ضرباً من الانحراف عن القصد ؟ إن المظهر المادى للضوء يبدو من حيث النسق التسلسلى الذى يكشف عنه التأمل ، الأصل الأولى لتجليات الظاهرة ، فالضوء موجود أولاً بوصفه ظاهرة مادية تنطوى على

علاقاتها. وإنما يتأسس تجاوز هذا المستوى التجريبي الوصفي عندما يتهاى لنا الخيال الذى يجعل الظاهرة تتجلى - استعارياً ، ولا يكون ذلك إلا فى الدين والفن ، إذ من خلالها لا تختبر الضوء سرعته ومسافته وانكساره ، وإنما نعانى الوضوء والاستنارة غير منفصلين عن المستوى الفزيائى لا من حيث الصياغة لرياضية الرمزية للظاهرة ، وإنما من حيث الوجودية فحسب . وعلى هذا النحو لا تكون البنية الرياضية هى التعبير النهائى ، مادامنا نملك بنية أخرى لها تراكيبها الرمزية فى عالم الفن وعالم الدين ، ولها بعدها النفسى الذى يسمح لنا عندما تتأمل الصورة الشعرية السابقة ، بالحديث عن سيكولوجية الضوء والوضوء ، متمثلة فى طائفة من المعانى الرمزية المتقابلة .

إن الضوء إشراق ونواريه ، وكشف وانكشاف ، ودفء وشفافية ، وتفتح وإفشاء . وللنورانية المستوحاة من الضوء وضع متميز فى سيكولوجية مذاهب الأشراق وفى تركيبها الأنطولوجى عند أفلوطين وأبرقلس ، وفى مذاهب الفلسفة المشوبة بتزعات مسيحية أو إسلامية ، نجدتها عند أوغسطين ويعقوب بيمة ، ولدى الغزالي والسهروردى وابن سبعين وعمر الدين ابن عربى ، والوضوء بعد مأخوذة فى سياقها الشعرى وأفقه الدينى ، تبدى نفسها على نحو متميز لأنها فى الشعر شفافية ودفء وتوهج وسطوع وبريق والتماع ، أما فى العرفانية الدينية فلأنها رمز الانعكاس المتكثري إلى مالا نهاية ، والكشف والتجلى وما هو نور بذاته وما هو نور بغيره ، « وهى عند أفلاطون فى رمز الكهف - كما فهمه هيدجر - تجعل المرئى قابلاً للرؤية . ولكن البصر لا يرى المرئى إلا بقدر ما تكون العين مشمسة « هليو إيديس » ، أى بقدر ما تنتمى لماهىة الشمس ، أى لظهورها ، والعين ذاتها تستنير وتهب نفسها لظهور الشمس ، وبهذا يمكنها أن تستقبل ما يظهر » (٢٠٨) .

إن الوضوء الذى صورته التخيل الشعرى يبدو بمثابة استنارة واستنارة متفاوتة الدلالة والقيمة ، إنه تفاوت يثول إلى تجلى الأشياء الوضئية للتخيل المبدع ، والكيفية التى ينظر بواسطتها الشاعر إلى الأشياء . ولا مصادرة على المنهج الأسطورى إذا ما تنور صور الوضوء بطريقته الخاصة . إنه سوف يضعنا

في تحليل صورة الوجه الأنثوي في بيت طرفة أو في الآيات التي صورت الشمس في الظهيرة فاستعارت لها اللعاب ، أمام عبادات قديمة ارتفعت فيها الشمس إلى درجة الألوهة والقداسة التي عبر عنها الوعي الأسطوري بأشكال وطواطم معبودة ، غايتها أن ترمز إلى هذا المتوهج في الأعلى . لكن هذا المنهج لن يفتح لنا سبيلاً إلى الكيفية التي استكنه الشعراء بها المعنى الرمزي للاستضاءة ، ولن يفلح كذلك في أن يقفنا على بداهة أن الشعر كشف عن الماهية مأخوذة برغم تعدد المعاني التي تنطوي عليها الصور ، في بعدها الكلي الشامل .

ولتكن المرأة في الوجدان الجماعي مقدسة تقديس الشمس ، أفتغنى هذه المقولة في تأمل وجه أنثوي حلت عليه الشمس رداءها ، بحيث تفسر المعنى الموضوعي في رمزيته المحضرة بواسطة الصورة ؟ وهل يسعفنا التفسير الأسطوري في تحليل صورة الشمس في قول الشاعر :

إذا الشمس فوق اليد سال لعابها

إن هذا المنهج يلتزم بدلاً من التأمل والاستبطان والوصف الظاهري والتحليل النفسي الوجودي للأشياء ودلالاتها ، طريقاً معبدة سهلة لا تكلف الناقد أكثر من أن يستخلص الصورة ثم يردّها بسهولة بالغة إلى مجموعة متجانسة من الأساطير التي نظفر بها القارئ في الكتب المعنية والمعجمات الأسطورية . وما أيسر أن نحلل الصورة في البيت السابق بالإحالة إلى عبادة الشمس التي كانت الأفعى رمزاً طوطمياً لها في ثقافات أسطورية متنوعة .

وإذا فرضنا صلاحية هذا المنهج في التبصر بصورة الوجه الأنثوي الذي كسته الشمس رداءها أترأه نبي بتحليل سياق حر للوضاء المرتبطة ببياض الوجوه والأيدى ؟

إننا لا نرمي من وراء هذه التساؤلات الإزراء بالأسطورية منهجا في النقد الأدبي ، وإنما غايتنا أن نخلص النقد من التزعزعات التوكيدية ، وأن نصفه من الاعتقاد بأن منهجا ما ، هو الأول والآخر ، وأن نقول مع هيدجر إن الصورة استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطوري ، بوصفها إشارة مسعفة نرمز بها لحياتنا ، ونفهم بها وجودنا :

ولو أننا عدنا كرة أخرى إلى الخيال الشعري وهو يصور وجه المرأة محلواً عليه إزار الشمس ، أو مضيقاً ظلام العشاء كمنارة الرهبان المتبتلين ، لانتبيناً إلى علاقة بين الوضاعة والضياء ، وبينما يروغ المنهج النفسى التقليدى فى أستبطار هذه الوضاعة إلى ضرب من الانطباع والتأثر الذى يعبر الناقد عنه بمعجم يدور على الدفء والشفافية والسطوع والتوهج وصفاء اللون وتلاؤم البشرة ونقاوة اللون ، يفتح لنا تحليل المعجم الفنى المسترشد بعلم النفس الأنطولوجى بعداً آخر يتمثل فى أن هذا الوجه الأثوى يبدو فى وضع استنارة وإنارة ، وفى شكل استضاءة وإضاءة . إن هذه الطلعة كاشفة ومنكشفة ، وهذا مؤذن بأنها تفضى نفسها لأنها مشمسة ، إنها قد أكتسبت ماهية النير ، تلك التى تتأسس فى الظهور والإظهار من حيث لا يمكنها أن يكونا إلا كذلك .

ومقارنة الدلالات والمعانى الرمزية تعبر عنها صور الخيال المبدع ، يتبين هذا المعنى الذى كشف عنه التأمل بوصفه نواة رمزية لصورة الوجوه الناصعة والأيدى البيض فى الشعر العرى وبرغم أن الصورة تبدو محكومة بقرائن المجازل الدال على عراققة الأصل أو النعمة أو الحجة ، فإن المعنى من وراء هذه القرائن يثول إلى الظهور والإظهار الذى لا يتأتى له بخال أن يتخفى ويحتجب .

وفما ترسل الشمس من لب وشواظ إذا تمتعت واستوت على عرشها السماوى نلاحظ صورة اللعاب . وهى صورة تنقلنا إلى مستوى آخر من الدلالة الرمزية التى إذا ما قورنت بدلالات أخرى ، أفضت إلى المعنى الموضوعى للأشياء ، وهدت إلى الطريقة التى يدرك الشاعر بها معطيات العالم . إننا نقول فى لغتنا المعتادة : يفرز هذا الحيوان أو ذاك لعباً عندما يشم رائحة فريسته ، ونقول أيضاً من الناس من يسهل لعبه للمال أو للنساء . ولكن أى شمس تلك التى يسيل لعبها ؟ طبيعى ألا تكون شمس الصباح المتنفس ، أو شمس الأصيل آذنت برحيل . إنها شمس الظهيرة الصائفة وقد أعلنت عن نفسها فى أعلى درجة من التركيز ، إذ يتلظى أوارها المحرق فى صحراء مترامية .

إن الصورة على هذا النحو تعبر بواسطة هذا المعجم عن بعد رمزى يستبعد الإراقة والسكب ويستبقى السيولة مضاعفاً بينها وبين اللعاب الشمسى . ويدوأن

التحليل الفسيولوجي والسيكوفسيولوجي يضعان اللعاب السائل في سياق الأفرات والغدد ومجموع العلاقات الرابطة بين المثير والمنبه وبين الاستجابة ، ولا كذلك الصورة في أفقها الخيالي الرامز ، لأنها تنقلنا بالتضاييف والحمل الاستعاريين إلى مفارقة الضوء المسعر والتسكير المضىء ، محتفظة بالمعنى الرمزي لإفراز اللعاب من حيث يرد إلى وضع « اشتها » يرغب في تحقيق ما ينقص وما ليس بعد . فما الذى تشبه هذه الأفعى السباوية التى تجدد نفسها كل شروق وهى بطبيعتها ظاهرة مظهرة ؟ إن ألسنة اللهب التى تتدلى منها ، إفراز يغمر المكان ويشتهى ما يتفق وما هيتها . إنها تحقق شهوتها فى مزيد من الكشف والإضاءة والتسخين ، وفى هذا التحقيق وبواسطته تنبئ الصورة التى ركبها الخيال الشعرى عن مفارقة الاكتمال والنقصان : أكتمال الظهور المظهر ، وشعور الإنسان تحت وطأة اتقادها بما ينقصه من ظل ممدود وماء مسكوب .

وينقلنا المتنبي فى مدحته لكافور إلى صورة شمس سوداء ، وإلى كسوف نير وإعتام وضىء . قد يقال إن المديح حدد الدلالة المقصودة ، وأن الشعراء كثيرا ما شبهوا الممدوحين بالشمس . ولما كان الممدوح دجوى اللون ، لم يجد المتنبي بدا من أن يضيف السواد إلى الشمس . وبرغم هذه الاعتبارات تبقى الصورة تعبيرا عن إلهام بعتمة مستسرة فى الوضىء ، ووضاعة خفية فى المعتم .

إن ما يقدمه الخيال الشعرى من معرفة استعارية بواسطة الصور يضع الوضاعة والوضىء فى سياق ظواهرية تتردد بين الماء والنار ، وقد تجمع بينهما فى بعض الصور على حد قول المتنبي فى السيف :

كفرندى فرندُ سنى الجراز لذة العين عدة للبراز
تحسب الماء خطا فى لب النا ر أدق الخطوط فى الأحراز
كلما زمت لونه منع النا ظر موج كأنه منك هازى
ومن قبيل الإحالة والتضاييف المجازى فى سياق الوضىء ، طائفة من الصور

التي تدور على المعنى الرمزي للترقق كقول أوس بن حجر فى الدرر :

وألمس صوليا كنهى قرارة أحس بقاع نفح ريح فأجفلا
وقول سويد الكاهلى فى السراب :

كم قطعنا دون سلمى مهمها نازح الغور إذا الآل لمع
يسبح الآل على أعلامها وعلى اليد إذا اليوم منع
أما المعنى الرمزي لتوهج النار فنجدته في قوله تعالى في المشيب «واشتعل
الرأس شيباً» وفي قول امرئ القيس يصف سنان الرمح

جمعت رديناً كأن سنانه سناهب لم يتصل بدخان
إن هذه التماذج تؤدّن بأن الحيال الشعري لا يقدم للوضاءة والوضى معنى
رمزياً واحداً . فالسيف في أبيات المتنبي ليس مجرد لمعان مشع وبريق معدنى . إنه
حد يمزج بين الرى والإحراق ، وشفرة توحد بين الماء والنار ، وليس الفرند
والخضرة والزرقه سوى إشارات إلى الوضاء والصفاء واللمعان والتموج في صفيحة
السيف ، مما يقضى إلى أنه أداة تتجاوز بواسطة الحيال الشعري مستوى الأداتية
إلى معنى رمزي ينسج الأضداد . إن في السيف ما في الماء من رونق ومرونة
ورى ، وفيه ما في النار من لطافة وسموق وتطهير . إنه في وجدان العربى يبل
عطش الثأر ويروى ظمأ الذحل ويحرق عداوة والأعداء .

ويرتبط التفرق الوضى في صور السراب بدلالة المخادعة ومخاوف الموت
لهائنا . وتنكشف مخادعة هذه الوضاءة التى توهم بماء يجرى ، فيما يبدو بسبب
الانعكاس من الذى يتراءى له السراب ، فما إن يقترب حتى يرى ما ظنه ماءً
يأخذ في الأبتعاد . وربما أيقن لكثرة التجربة أنه خداع بصرى ، ولكنه برغم
ذلك يحنى النفس بما يطفى الأوار .

ويطالعنا التضايف الاستعارى بين الوضاءة والمشيب في صورة النار
المشتعلة ، ودغ عنك قول البلاغيين في تحليل الاستعارة القرآنية ، إنها لأفادة
العموم والانتشار دفعة واحدة ، وهى إفادة توصل إليها بالتمييز المحول عن الفاعل .
هذا التحليل لم يدرك من الصورة إلا وجهاً واحداً يثول إلى تماثل خارجى ، مع
أن سياق الاستعارة يطرح مستويات من الدلالة الرمزية . فالشيب الذى يتلألأ
وضاءة برق الرأس ونار العقل وجذوة الحياة وتاج الحكمة المتوهج ، وهو أيضاً
ضعف المنة ووهن القوة ومشاركة النهاية وحول هذه الوضاءة وصوبها تتجه صورة
الشهاب في بيت لبيد بن ربيعة :

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو ساطع
إن المعنى الرمزي لصورة الشهاب الوضيء ليس بمعزل في هذا السياق عن
التأمل الشعري لمصير الإنسان ، هذا الكائن المتناهي الحدود . إنه شهاب الحياة
الذي ينطوى سطوعه وتألّقه على النهاية الفاجعة والضربة اللازمة .

ولو ضاءة العين الأنسانية أو الحيوانية ظواهرية متميزة صورها تخيال
الشعراء في مسافات متنوعة ، ومن ذلك قول طرفة يصور عين الناقة :

وعينان كالما و يتين استكتتا بكهفي حجاجي صخرة قلت موزد
وقول المتنبي يصف عينا لبار :

تحلوفية في خلو فيها سويداء من عنب الثعلب
إذا نظر البار في عطفه كسته شعاعاً على المنكب
وقوله في عين الأسد :

ما قوبلت عيناه إلا ظلتا تحت الدجى نار الفريق حلولا

Tiger Tiger burning bright ومن هذا القيل قول ولیم بلیک
in the forests of the night

Mhat immortal hand or eye

Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeb or skies

Burnt the fire of thine eyes?

إن عين الناقة في بيت طرفة تتألق ، ويزيد من تألقها عظام الحاجب في
بروزها ، مما يهيئ لصفاء مائها أن يتوقرق ويبرق كالمرآة ، واستكثان العين المتألقة
على هذا النحو في كهف غائر يؤذن بحياة كامنة في رطوبة الأعماق . وقد هيأ
الظلام المتراكم لعين الأسد صورة النار في بيت المتنبي ، وهيأ في أبيات ولیم بلیک
الصورة ذاتها مع اختلاف واسع . فبينما وقف الشاعر العربي عند التماثل
الخارجي ، عني بلیک بتوسع الخلفية متمثلة في المعتم « غابات الليل » ، الأعماق
السحيقة ، السموات . ويتكشف الأفق الرمزي للمعنى عنده فيما وصفه
« بالانسجام الخيف » . إن العين الحية في وضائها وبريقها ، تقدم للصورة صوب

رمزية تدور على الحياة في دفتها وتوهجها ، ويزداد هذا المعنى الرمزي رسوخا إذا ما قارنا هذه العين الحية بعين ميتة خمد فيها البريق وغاض التألق . وإذا كانت العين رمزا للحياة فإن وضاعة السيف رمز لبريق ميت وخضرة موية .

على هذا النحو يفتح منهج التحليل المعجمي أمام النقد سبيل التبصر بالخيال المبدع ، وبهوى للمتلقى الوقوف على التشكيل الجمالي والمعنى الرمزي لصور الشعر ، ويعهد طريقاً إلى استبطان رؤية الشاعر وكيفية إدراكه الواقع من خلال ما ينشئ من أبنية وعلاقات ، هي في حقيقة الأمر ضرب من المعرفة الموجهة بمنطق الخيال . وربما بدا هذا المنهج يسيراً سهل التناول والتطبيق ، إلا أنه يسر خادع وسهولة مضللة ، يغري بها ما فيه من تصنيف يضم الصور المتجانسة بعضها إلى بعض ، إما باعتبار الأشياء ، وإما باعتبار الصور من حيث مآلها إلى أعضاء الإدراك الحسى .

صحيح أن التصنيف ضرورى ولكنه ليس حداً نهائياً بقدر ما هو بداية لا بد منها كيما تترابط سلسلة التحليل . ولا يتأسس هذا المنهج مالم يأخذ الناقد في الاعتبار ، العلاقة بين الوجود واللغة ، وأن العالم هو الشكل الكلى لجميع الإدراكات الممكنة ، وأن المدرك الحسى بوصفه أصل الصورة ، يتكشف في متوالية من التجليات بحيث لا يمنح نفسه نهائياً لشعور واحد ، وأنه في ظهوره غير المحدد لا يستنفد في تجل أو إدراك ، وحرى بالصورة الشعرية التي يبدعها التخيل أن تتجلى على هذا النحو ، ذلك أن كل صورة كشف عن دلالات الموجود ، ورابطة بين أشكال الوجود .

وقد أدرك بعض النقاد المعاصرين إمكانية أن تحلل الصور الشعرية بواسطة الكشف عن دلالاتها ورموزها ومعجمها الفنى ، وقدموا في هذا السياق دراسة وتحليلاً للمعاجم الشعرية في مراحل مختلفة ، تمثل الأطوار التي اجتازها الشعر العربى ، لاسيما الوجدانى منه لدى من تأثروا التزعة الرومانسية كالشاذلى والمهشمري وناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل وعمر أبى ريشة وميخائيل نعيمة وإيليا أبى ماضى وغيرهم من شعراء الوطن العربى .

ومن أبرز الدراسات النقدية التى تعمقت الاتجاه الوجدانى فى شعرنا العربى

المعاصر ، واهتمت بتحليل المعجم الفنى لهذا الشعر ، تلك الدراسة الرائدة التى قدمها الدكتور عبد القادر القط فى كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر» .

وقد خلص فى كتابه إلى أن المعجم الشعرى من عناصر الشعر الأولى التى تتأثر بالتطور الحضارى وإن لم يتخذ صورة تغير حاسم من مرحلة إلى أخرى ، وأن الشعراء منذ أن اتجهوا إلى التجربة الذاتية واهتموا بتصوير المشاعر والانفعالات والتفتوا إلى مشاهدة الطبيعة وربطوا بينها وبين وجدانهم ، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعورية والجمالية تتردد فى عباراتهم وصورهم ، ممتزجة أحيانا باللفاظ تقليدية ، وخالصة أحيانا لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة .

ومن ألفاظ هذا المعجم الشعرى وصوره القيثارة ، التى تربط بين الشعر والموسيقى والغناء ، والمساء الذى أربط بكثير من معانى الألوان والظلال والأصواء والشجى الرقيق والحزن العميق والفرحة الغامرة والحركة والسكون ، والحريف الذى غدا رمزا لكثير من المشاعر المتناقضة التى تتراوح بين الأسى الشفيف ، والحنين إلى المجهول ، والشعور بالفناء ، والإحساس بتحول الألوان ، ومن هذه الصور الخيالية صور الزهرة الذابلة ، والفراشة المحتضرة والثمرة الحاملة والطيوب والعطور . إن تجدد نظام القصيدة ومعجمها يقضى إلى تغير فى طبيعة الصورة الشعرية ومقومات تكوينها ، لذلك يتصل الحديث عن الصورة الشعرية ببناء العبارة بالمعجم الشعرى ، إذ الصورة فى الشعر هى الشكل الفنى الذى تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى^(٢٠٩)

وقد درس الدكتور عز الدين إسماعيل طائفة من الصور وربطها بالمعجم الشعرى لشعراء السبعينيات ، وانتهى إلى أن تحليل هذه الصور والمعجم يفيد فى تفهم أبعاد التجربة ، ذلك أنها تتجسد فى سياقات متجددة دائما من خلال تراكيب واستعارات بكر وطازجة تثرى الشعر واللغة . إن قراءة اثنتى عشر

قصيدة لاثني عشر شاعرا يتمتعون لهذا الجليل ، تمنجنا الأبنية الاستعارية والتراكيب التصويرية التالية :

جثة الحلم - الرؤى المشحودة الأطراف - الوهم المدبب - أعشب الحلم
المغموس بالنار - الزمن المشروخ - أنتحار النهار - خنجر الليل - الصمت
الأزرق - ذاكرة الأشجار - غابة النوم - شجر الدهشة - رغبة الطين - العطر
الوحشي - صهوات الجراح - الدوار المبارك - الفرح الموسمي .

ومن مفردات هذا الشعر : الطقس - الموسم - السفر - الريح -
الذاكرة - الحلم - التعري - الشجر - العصفير - الهجرة - المدى - الحدود -
المرفأ - الجسر - المنى - الدوائر - المواعيد - العلاقة - الحوار - التخطي -
النار - النهر ... ولا شك أن الدارسي يدرك من هذه المفردات أنها تلتقي
وتتقاطع ، فالسفر والرحيل والهجرة والمنى دائرة تتقاطع مع دائرة الريح
والذاكرة والحلم وال المدى والحدود والمرفأ والجسر والعلامة ، وتتقاطع دائرة الشجر
والعصفير والنهر مع دائرة المواسم والمواعيد ، وتعود الريح فتدخل في دائرة
التعري والنار والطقس .

إن هذا القدر من المفردات والصور في قصائد شعراء السبعينات يشير إلى
أبعاد مشتركة بين هؤلاء الشعراء تتمثل في مقولتي الحلم والسفر ، وفي الشعور
الحاد بالاغتراب والرغبة في تحقيق الذات ، وكل هذه المحاولات راجعة آخر الأمر
إلى الرغبة في مجاوزة الواقع الموصود والمألوف ، وارتداد عالم للتجربة يسمح بالثراء
والتجديد المستمر (٢١٠)

إن اهتمام بعض النقاد المعاصرين بدراسة الصور الشعرية من خلال
التحليل المعجمي ، لا يعني أن القدماء لم يفتنوا لهذه المعاجم الفنية ، ذلك أنهم
لاحظوا عند استقراء الشعر القديم ، اختلاف الشعراء فيما يصفون ويصورون ،
فتراهم يقولون أوس بن حجر أوصف للسلاح من غيره ، وطرفة بن العبد صور
الناقة تصويراً متفرداً ، وعنترة العبيسي تكثر في شعره صور الحرب ، وذو الرمة
يمتاز على الشعراء بكثرة ما أبدع من صور وصف فيها الصحراء .

وقد فطن صاحب الأغاني في ترجمته عمر بن أبي ربيعة لما يضم معجمه

الفنى من صور لها خصائصها ودلالاتها ، وذكر فى هذا السياق أن من تحييره ماء الشباب قوله :

أبرزوها مثل المهابة تهادى بين خمس كواعب أتواب
ثم قالوا تحبها قلبت بهراً عدد القطر والجصى والتراب
وهى مكنونة تحير منها فى أديم الحدين ماء الشباب
وقوله فى أسر النوم :

نام صحبى وبات نومي أسيرا أرقب النجم موهنا أن يغورا
وقوله فى تنفيض الكرى :

وغاب قبر كنت أرجو غيوبه وزروح زعيان ونوم سمر
ونفضت غنى النوم أقبلت مشية الحجاب وركنى خشية القوم أزور^(٢١١)

ومن الواضح أن الأصفهاني اكتفى بتصنيف الصور وعرضها ، ولم يحلل ما تنطوى عليه من خيال إبداعى وقيم جمالية .

إن منهج التحليل النفسى يكشف لنا عن شخصية عمر من خلال شعره ، أما الإجابة بالتحليل المعجمى للصور فلا شأن له إلا بالمتج الشعري فى ذاته ، أستكناه المعامل الجالى والرمزى للصور . ويتمثل الفرق بين النسقين فى أن أولهما يطبق بضرب من التوكيدية نتائج التحليل النفسى على النصوص الشعرية انطلاقاً من أن النص كاشف عن شخصية مبدعه ، وأن شخصية الشاعر مقبسة قياس خلف على شخصية العصابى . أما النسق الثانى فيخلو من التوكيدية المنبئية على تفسيرات قياسية ، ولا ينطلق إلا من اللغة فى مستواها الإبداعى ، ولايعنى إلا بالنص فى ذاته بحسبانه تجلياً تخيلياً قابلاً للوصف والتحليل الأنطولوجى والظواهرى كما سبق أن بينا فى مواضع سابقة من هذه الدراسة .

ولن يزودنا التحليل النفسى بأدنى معرفة بالوعى التخيلى فى شعراين أبى ربيعة ، وكل مايمكن أن نعرفه من خلال هذا المنهج ، أن شخصية الشاعر تم عن نرجسية وميل للاستعراض وولع بالأناقة والزينة وصباغة عارمة لفتشية الملابس والعطور . أما الوعى التخيلى ماثلاً فى بنية الصور فلا يتكشف إلا فى ضوء تحليل يستبطن شعر عمر ويستكنه معجمه الفنى .

ولدينا ثلاث صور اخترناها من هذا المعجم ، الأولى تتمثل في قوله :
 ذهبت ولم تلمع بدياجة الحرم وقد كنت منها في عناء وفي سقم
 ونظفر بالثانية في قوله :
 وطافت بنا شمس عشاءً ومن رأى من الناس شمساً بالعشاء تطوف
 أما الصورة الثالثة فقولته في عائشة بنت طلحة وقد رآها تطوف :
 أظل إذا أكلمها كأنى أكلم حية غلبت رقاها
 تبت إلى بعد النوم تسرى وقد أمسيت لا أعشى سراها
 إن عناصر الصور تتول في هذه النماذج إلى دياجة الحرم ، والشمس الطائفة
 عشاء ، والحية التي يغلب سمها الرقاة .

ويؤذن تحليل هذه الصور بإمكانية الكشف عن المعادل الرمزية للمرأة في
 شعر أبين أبي ربيعة . وفي هذا السياق تطالعنا « دياجة الحرم » صورة لأنثى هي
 لهذا المكان المقدس زينة كاسية وبهجة ناعمة نعومة الديباج . أما الشمس الطائفة
 عشاء فصورة تنطوي على المباغلة وعدم التوقع ، ذلك أن الليل الذي يحق
 الشمس ، قد بات الآن يظهرها وتظهره ، وأن ما يحجب آل إلى ما يكشف
 ويحقق ظهيرة العتمة ، والصورة على هذا النحو وصف لليل أشمس بهذه الأنثى
 التي جعلت تفيض في الطواف .

وأما الحية فلأنها إذا ما تكورت تشكلت على نحو دائري يوحى بالطواف ،
 وفي هذه الحية السارية التي غلبت رقاها دلالة تتول إلى البث والخالسة في موسم
 الحج ، بوصفها تعبيراً عن تنعم الشاعر بحلاوة يجدها في كسر الحرم وإباحة
 المحظور .

إن محور الارتكاز لهذه العناصر ، بنية مقدسة هي البيت الحرام ، ومنسك
 هو الطواف ، أما الأنثى فتوحيد لهذه العناصر جامع بين مقابلات ، ذلك أنها
 جمال رخي ناعم يدهش الشاعر كما تدهش شمس طلعت بلبل ، ويقتله بسم
 لذيد . وهكذا يكشف الخيال الإبداعى عن المرأة رمزاً على الناعم والمدهش ،
 وعلى طراوة تستصرخ وتهيب باللمس ، إنها رمز مباغلة وجمال نبيل ونبل جميل .

ومهدينا تحليل المعجم الفنى لشعر عمر من آجل الكشف عن صورته وعوالمه الشخصية ، إلى وعى تخيلى بمزيج من الفاغم والبراق ، فلم يكن الشاعر مكتفياً بهذه العطور يستنشقه بلذة وشغف ، وإنما كانت الطيوب تملؤه كما لو كان قنينة بارعة الطراز :

أدخل الله رب موسى وعيسى جنة الخلد من ملائى خلوقا
والعطر الذى يفوح عرفه من المرأة ليس مجرد بديل عنها ، وليس كذلك مجرد
رابطة إدراكية تفسرها الذكرى وعمليات التداعى ، ولكنه أيضاً ما يترع ويملا ،
إنه رغبه فى الاستدخال والاحتواء .

أما المعادن والأحجار التى تتخذها المرأة حلياً وزينة ، فما فتن به خيال
الشاعر فتونا لا يغنى فى تفسيره أن يرد إلى أنه كان من طبقة الأستقراطيين النبلاء
فى بيئة الحجاز . ذلك أن وعيه التخيلى كان يمزج بين نوعين من الجمال ، فهذه
الحلى والطيوب والأصباغ تستمد قيمتها من كونها زينة للأنثى . يقول الشاعر :
والزعفران على ترائبها شرق به اللبات والنحر
وزبرجد ومن الجمان به سلس النظام كأنه جمر
وبدائد المرجان فى قرن والدر والياقوت والشذر
ويتردد فى شعر ابن أبى ربيعة تصوير المرأة دمية وتمثلاً ، وهى صورة
تشكل عنصراً من عناصر عالمه الفنى ومعجمه الشعرى ، يقول :

فطرن طيراً لما قالت وشايها مثل التماثيل قد مؤهن بالذهب
ويقول مرددا هذه الصورة :

وكم من قتيل لآثاء به دم ومن غلق رهنأ إذا ضمه منى
ومن مالى عينيه من شئ غيره إذا راح نحو الجمرة البيض كالدمى
· وإذا انتهى التحليل الجمالى إلى أن صورة التمثال المموه بالذهب ، توحى
بفكرة مثال ونموذج يجسد كل الخصائص الجمالية فى وعى الشاعر ، يخلص
التحليل النفسى الوجودى إلى أن فى الصورة دلالة على أنه إنما كان يريد المرأة على
نحو لانهائى مشروط بأن تكون المرأة ذاتها فى وضع « الشئ » من حيث هو وجود
فى ذاته متفق مع طبيعته . إنه وجود يتأمله الشاعر ويلعب به كلما شاء له التأمل

واللعب ، وبحركه وفق هواه ومزاجه ، ويسيطر عليه وينفذ إرادته فيه .
إن دراسة الخيال الشعري واستكناه مايفرز من صور ، انطلاقاً من تحليل
الأبنية المعجمية ، أمر تختمه طبيعة الخيال المبدع . فالشعر في جوهره بنية لغوية لها
من الخصوصية في التعبير ما ليس لغيرها ، وإذا كان الشعر تجلياً للغة وماهيتها ،
فإن طبيعته هذه تسمح بتحليل أنساقه المعجمية تحليلاً يتفق مع طبيعة الخيال وما
يبدع من صور تتنوع وفقاً لتنوع الشعراء والتجارب والرؤى والمسالك الخاصة
بمعرفة العالم .

لكن ما طبيعة هذا التحليل ؟ وما طبيعة التحليل الذي اعتمدته الدراسة ؟
إن لدينا مناهج متعددة تتراوح بين التقوم الجمالي الذي لا يخلو أحياناً من انطباعية
مسرفة ، والتحليل النفسي مأخوذاً في سياق من مصادرات الليبدو أو الفناذج
العليا واللاوعى الجماعي ، أما هذه الدراسة فقد اعتمدت في كثير من مواضعها
التحليل النفسي الأنطولوجي منهجاً يفسر الخيال الإبداعى والصور الشعرية ،
 ويفتح السبيل إلى استبطان المعجم الفني للوصول إلى ما للصور من كيانات
نفسية ، والكشف عن معاملاتها الرمزية باعتبارها رموزاً إلى الوجود وعلاقة
الآنية بهذا الوجود .

إننا عندما نتأمل الصورة الجزئية أو القصيدة باعتبارها صورة كلية ، نسأل
أنفسنا لماذا شكل الشاعر الصورة على هذا النحو أو ذاك ؟ ولماذا يفضل شاعر
الصور البصرية بينما يفضل آخر الصور الشمية أو اللمسية ؟ وعلى أى نحو تضاييف
الصورة الخيالية في الشعر بين المدركات الحسية ؟ وهل تبدو المضايقة حملاً خيالياً
ينطوى على جدة ودهشة ومباغطة ؟ أو أنها تحقق لصور ليس فيها من الكيان
النفسى المتميز بقدر ما فيها من مهارة تفتقر إلى المغامرة اللغوية ؟

إن التحليل النفسى الوجودى لا يعبأ برد الصورة الشعرية إلى عناصرها
جزئياتها ، وليس من مهمته أن يفسر الصورة بردها إلى جملة من المسلمات
القبلية ، وإنما يهتم بالكشف عن معانى الصور ومعانى الأشياء كما شكلها الشاعر
بوعيه التخيلى ، ويتفهم ماهية المعنى انطلاقاً من الأشياء في مستواها العينى ،
متجاوزاً الفروض القبلية إلى الوجود بوصفه الشرط الأول .

على هذا النحو تعد الصورة في الوعي التخيلي المبدع كاشفة عن الوجود والموجود معاً ، وتبدو بمثابة معامل رمزي للأشياء ، متى انفلت منا أخفقنا في أن نلج معجم الشاعر ، وأن نقف على الحدس الشعري من حيث هو ضرب من المعرفة وطموح إلى الحقيقة .

إن منهج التحليل النفسي الوجودي للمعجمات الشعرية لا يصادر على المناهج الأخرى وإنما يفيد منها بحیطة بالغة لاتورط في نقد تشويه نزعات توكيدية ، وربما انتهى النقد الأدبي في المستقبل إلى رؤية تكاملية تستثمر الفروض والنتائج ، واعتقاد أننا نحن القراء المتبصرين ، سنخفق في التلقى متى ما لم نعل - بالمعنى الأنطولوجي - علو الشاعر وهو يضاف بالوعي التخيلي بين الحقيقة واللاحقيقة والماهية والاماهية .

الفصل الثالث

الخيال الرومانتيكي بين النظرية والتطبيق

كشفت المغامرة اللغوية لدى بعض الشعراء القدامى ، ولا تزال تكشف في الحركة الشعرية المعاصرة في الآداب العربية وغير العربية ، عن رغبة في تنشيط ما يفرز الوعي التخيلي المبدع من صور تتجلى فيها حرية الخيال وحدوس الشعراء وتطلعهم إلى ارتياد آفاق جديدة . « ولم يغن لحسن الحظ رصد مجموعة من التشبيهات والاستعارات في كتب البلاغة عن طموح الشاعر دائماً لإبداع الجديد في مجال الصور . والحقيقة أنه ليس طموحاً بمقدار ماهو ضرورة يحتمها على الشاعر رغبته في التعبير عن مشاعره الأصيلة تعبيراً صادقاً » (٢١٢) .

ومن اللافت أن ظاهرة الخيال في تراث الثقافتين العربية والغربية أفصحت عن نفسها في شكل حركة متبادلة بين النظريات الفلسفية والسيكولوجية وبين الدراسات النقدية والبلاغية كما تمثلت في التيارات الكبرى . وكان طبعاً كما سلف القول أن يتأثر مبحث الخيال الإبداعي في الشعر بنتائج الفلسفة وعلم النفس وعلم الجمال ، وهي نتائج تختلف باختلاف النظريات والعصور .

وكما نشأ في تراث الثقافة العربية تياران كبيران ، تعصب أحدهما لروح المحافظة والتراث والتقليد ، وآزر الآخر حركة التجديد والمعاصرة ، نشأت في تراث الثقافة الغربية مذاهب واتجاهات ، بعضها محافظ ، وبعضها تشبع فيه روح التجديد والخروج على الموروث . وإذا كانت الكلاسيكية تعبيراً عن احترام التراث والالتزام الذي قيد الشعراء بالاتباع ، فإن حركات ومذاهب آخر كالرومانتيكية والبرناسية والرمزية والسيريالية ، تمردت على طابع التقليد والحفاظ الحرفي .

ومثل الدعاة إلى عمود الشعر في التراث العربي ، السلفية التي تلزم متأخر الشعراء بعدم الخروج على سنن المتقدمين . وعلى هذا النحو نشأ النقد الكلاسيكي الذي تشدد من أخذوا به في الدعوة إلى المحافظة .

واصبغت الآراء والنظريات التي تناولت الخيال الإبداعي في الحركة الكلاسيكية بطابع تقليدي محافظ ، وجد مثاله المحتذى في الآداب اليونانية اللاتينية ، وفي الدعوة إلى تخلص الشعر من الخيال الجامح والترعات الفردية والعواطف الجياشة ، واعتمد الكلاسيكيون العقل وفضلوه لما فيه من ثبات وعدم تغير جعلهم دعاة إلى أن يقاد الخيال بالعقل الجماعي أو الذوق السليم^(٢١٣)

إن المذهب الكلاسيكي قديمه ومحدثه لم يشجع حرية الخيال ، ورأى أنصار هذا المذهب أن الخيال هبة عظيمة للفنان إلا أنها موضع للتساؤل ، ولم يفكر بوالboileau - من الزاوية النفسية - في أن هبة الخيال لا يستغنى عنها كل شاعر حقيق الشاعرية ، ولكنه كان يرى أن الشاعر إن انغمس في انطلاقات هذا الدافع الطبيعي وهذه القوة الغريزية ، فإنه لن يبلغ الكمال .

وانتهى أنصار الكلاسيكية ودعاتها إلى ضرورة أن ينضبط الخيال الإنساني بقوة العقل ويقاد بها وتخضع لقواعدها . حتى حين ينحرف الشاعر عن الطبيعة ، فإن عليه أن يحترم قوانين العقل ، وأن تحصره هذه القوانين في نطاق المحتمل . وقد حددت الكلاسيكية الفرنسية هذا النطاق تحديداً موضوعياً حين جعلت وحدتي الزمان والمسافة في المسرح حقيقة مادية^(٢١٤) .

ومالبث المذهب الرومانتيكي أن صدع هذه المبادئ وتمرد عليها ، وأعلى من شأن الخيال وقيمته ، معترفاً بما ينطوي عليه من حرية لاحدود لها . وحملت النظرية الرومانتيكية فكرة مختلفة في طابع الخيال الشعري ووظيفته . وليست هذه النظرية على حد ما يرى كاسيرر Cassirer من وضع المدرسة الرومانتيكية الألمانية ، ذلك أنها وضعت قبل ظهور المدرسة الألمانية ولعبت دوراً حاسماً في كل من الأدبين الفرنسي والإنجليزي في القرن الثامن عشر . ونجد عند إدوارد يونج Edward yong أوجز تعبير عن هذه النظرية ، ومنذ ذلك الوقت تلاشت الآراء الكلاسيكية في المحتمل وخلفها نقيضها ، وأصبح العجيب والمعجز هما الموضوعين

الوحيدين اللذين يحسنان مجالاً للتصوير الشعري الصحيح^(٢١٥) .
ولقد كان الخيال عند الرومانتيكيين أحب من عالم الحقيقة المحدود ، ذلك
أنه يفتح أمام الشعراء رصيلاً إلى اللامتناهى ، سواء كانت اللانهاية في العلم أو
المتعة أو القدرة الإنسانية . ولعل هذا الوعي الخيالي باللامتناهى هو الذى جعلهم
يتوقون إلى الكشف عن أسرار الطبيعة ، ويزدادون رغبة في المعرفة وإماطة
الحجاب عن المجهول والإفلات من قيود الزمان والمكان . ومن مظاهر هذا الخيال
الرومانتيكى نشدان الحياة الفطرية الصافية ، وتجاوز الحاضر إلى مستقبل آمل أو
بائس ، أو إلى ماضٍ تاريخي يجد فيه الشاعر ضالته ، والشعور الحاد بالاغتراب
الزمانى والمكانى^(٢١٦)

والحق أن صامويل تيلور كولريدج Samuel T. Coleridge أمكنه أن
يقدم تصوراً نظرياً للخيال الإبداعي في سياق النزعة الرومانتيكية ، نظيره فيما
كتب من مقالات ، ولا سيما المقدمة التى صدر بها قصيدته «البحار القديم»
Ancient mariner وميز كولريدج بين ماسماه الخيال الأولى Primary
imagination والخيال الثانوى Secondary imagination .

وقد تناولت بعض الكتاب والشعراء الرومانتيكيين الظاهرة وتأملوها ،
وأطلق وردزورث Wordsworth على الخيال مصطلح «الكيمياء العقلية» ، وميز
بينه وبين الوهم من حيث يرجع الخيال إلى تأثيرات انطباعية تنجم عن عناصر
بسيطة : أما الوهم فيقول إلى تأثيره التخييلات المتراكمة ومافى الموقف من
تنوعات مباغته .

تأثر كولريدج مذاهب كبرى كانت تعد في عصره علامات تحول واضحة .
وتبدو نظريته في الخيال جاعاً مذاهب أشهرها المذهب الترابطى Associationism
ومذهب الأفلاطونية المحدثة Neo-platonic ، ومذهب المثالية الألمانية المتعالية
German Transcendental idealism ووجد نفسه في الواقعية المثالية لدى فشته
وشلنج^(٢١٧)

ولم يكن كولريدج وحده هو الذى قدم تصوراً نقدياً للخيال . ففي إيطاليا
عبر جيامباتستا فيكو Giampattista Vico عن الأفكار النقدية الجديدة .

وفي آرائه كما في آراء كولريديج نلاحظ أنها كانت رد فعل لعقلانية القرن السابع عشر ، وأنها تنطوى على تأثير بالأفلاطونية المحدثة . وبينما تصور هوبز التجريبي الإنجليزى الإنسان على نحو ماتصور نفسه ، منتبهاً إلى نتائج تجريدية . وبينما اعتقد سبرات Sprat في نقاوة وقصور بدائين ، تصور فيكو الإنسان في بدائيته السحيقة التى تمثلت في عصر الآلهة وعصر الأبطال ، وعول في تصوره على الخيال والرموز والأساطير ، وكانت نظريته مذهباً في التاريخ أفاد منه مؤرخو القرن التاسع عشر ، والفلاسفة المثاليون المحدثون^(٢١٨)

لقد انتحل كولريديج كما يرى ولم ومنزوت وكليث بروكس بعض الآراء ، وليس الأمر أمر متابعة لانتعالاته ، وإنما دراسة نظريته وإيضاح علاقاتها ببعض الأفكار الميتافيزيقية في عصره ، وبخاصة أفكار كنت وشلنج .

استعار كولريديج إذاً أفكار الألمان على نحو واسع . وتعد محاضراته التى ألقاها عام ١٨١٨ عن الشعر ، صياغة جديدة للدرس الأكاديمي الذى طرحه شلنج عام ١٨٠٧ حول علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة . واستعار كولريديج آراء كنت وأخذها أخذاً مباشراً من كتابه « نقد الحكم » Critique of Judgment . ولم يتأثر بنقد الحكم فحسب ، وإنما بكتابات كنت أيضاً في نظرية المعرفة Epistemology وفي علم الوجود Ontology . وهى كتابات بسطها في كتابه الرئيسى « نقد العقل الخالص » Critique of pure reason^(٢١٩)

وبرغم هذه التحفظات يعد كولريديج ناقداً تهيأت له ثقافة فلسفية ونقدية واسعة ، تمثلها فيما قدم من تصورات للخيال الشعري المبدع . وإنما أغرته مثالية كنت المتعالية لما فيها من انقلاب ثورى على بعض المذاهب الفلسفية السابقة ، تلك التى راغت إلى ضرب من الدجاطيقية ، وكولريديج يتنمى بطبيعة الحال للرومانتيكية باعتبارها ثورة على التقليد وانشقاقاً على الجمود .

لقد راعى كولريديج في تقسيم الخيال إلى أولى وثانوى ، فروقاً في الدرجة وأسلوب العمل ، والأولى عنده قوة حية وعامل أساسى في كل إدراك إنسانى ، وهذا هو مذهب كنت كما أجمالنا عرضه في الباب الأول ، وهو ينبىء عن تصور مؤداه أن الخيال نشاط إنسانى وفعالية لا بد منها من أجل أن تكون المعرفة

الإنسانية ممكنة ، وذلك لما يتضمن الخيال في المثالية النقدية المتعالية من قدرة على إيجاد وحدة للمظهر لأنه وسط بين الحساسة والفهم . بين الحدوس الحسية وتصورات الذهن .

ويعايش الخيال الثانوى الإرادة ، ولا يتجلى إلا في عملية الإبداع الفنى ، إنه يحل ويفكك ليعيد الخلق ، ويناضل ليخلع على الأشياء وضعا مثاليا يوحده بينها^(٢٢٠) . وعن هذا الخيال الثانوى يقول كولريديج : «إنه تلك القوة التركيبية السحرية التى تكشف لنا عن ذاتها فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، بين الإحساس بالحدة والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبدا وضبط النفس المتواصل ، والحساس البالغ والانفعال العميق . إنه الإحساس بالمتعة الموسيقية ، والقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن»^(٢٢١)

ومن الملامح الكتنية الواضحة فى حديث كولريديج عن الخيال الأولى تأكيده أننا بواسطته نصنع عالمنا الخاص ونحن نمارس فعل الإدراك فى حياتنا اليومية التى نقاسمها ، ونبدع عالمنا من خلال تدفق الطبيعة أو من الأنا اللامتناهية Infinite I am . وما من شئ ندركه إلا وهو من خلقنا وصنعنا ، إذا الإدراك ليس تسجيلاً آلياً خالصاً لانطباعاتنا ولكنه فعالية عقلية . والخيال هو العقل فى أعلى حالات تبصره المبدع ، وهو لا يفتأ يكشف عن نفسه فى تفكيك ما يحيط بنا من مألوفات ، وفى إعادته صب المادة الخام فى كليات جديدة حية .

ومن الأمثلة التى ساقها كولريديج لإيضاح فعالية الإبداع فى الخيال الثانوى قول شكسبير :

انظر كيف يتزلق أدونيس فى الليل من عين قينوس

كأنه نجم درى يهوى من السماء

ويتمثل الخيال الإبداعى فى أن الشاعر جعل من رحيل أدونيس عن

قبنوس شيئاً حقيقياً ، وبومضة من ومضات الرؤية المبدعة ، أصبح انكدار النجم الثاقب وطيران أدونيس شيئاً واحداً .

إن الخيال الثانوى ليس مجرد إبداع لاستعارات حية ، ولكنه أيضاً تحقيق للتوازن وتوفيق بين الخصائص والكيفيات المتقابلة discordant qualities . وتبدو الملاءمة بين المتقابلات بمثابة إحساس بالنضارة والجدّة ، ندركه فى المألوف من الموضوعات المعتادة ، وهذه الملاءمة تجعل الخارجى داخلى والداخلى خارجياً ، وتحول الطبيعة إلى فكر والفكر إلى طبيعة^(٢٢٢)

لقد وصف كنت فلسفته النقدية المتعالية بأنها ثورة كوبرنيكية ، ومن منطلق هذا الوصف تخلص الخيال مما كان قد ألم به من زراية وتهوين ، ولم يعد تحليلاً للإدراك وتعفنًا فى الإحساس ، واحتل مكانته بوصفه أساساً لا بد منه إلى جانب الحس والفهم لإمكان التجربة .

ولم يكن غريباً أن يحتفى كولريديج بهذا الكشف ، وأن يتابع كنت فى نظريته وتصوراته لأسباب كثيرة من أهمها ، إعلاء الرومانتيكين من شأن الخيال ، واعترافهم بما تنطوى عليه هذه القدرة من إرادة وحرية يتجلىان أتم ما يكون التجلى فى الإبداع ، وبذ كولريديج النظرية الترابطية التى انحدرت من مذاهب السيكونفسولوجيين ، وأخذ بتصورات كنتيه كشفت عن إيجابية الإنسان فى عملية المعرفة .

إن خيال الشاعر عند كولريديج يجانس معرفة العالم المعتادة ، وهذا فى حد ذاته يعنى أن الخيال ليس غرابة فى الأطوار ، أو إرخاء وهما لعنان الأهواء غايته التوشية والزينة ، ولكنه بالأحرى تطور للعمليات التى يحتوئها أبسط فعل من أفعال الإدراك ، مما يعنى أن فعالية الفنان ليست منبئة عن إدراك العالم وتعقله ، وليست كذلك هبة تحظى بها طائفة متميزة تختلف عن الجمهور اختلافاً نوعياً .

ويتمثل ماينطوى عليه الخيال الثانوى من إبداع ، فى خلق عالم جديد بؤنا سلفاً بالفشل فى خلقه . إن إبداعية الخيال الثانوى تثول إلى أننا نحن أنفسنا تتغير حواسنا وقدرتنا الذهنية ، ولئن ناسب الخيال الأولى مطالب الحياة العملية ، لقد

ناسب الخيال الثانوى بما ينطوى عليه من إبداع وإعادة تنظيم ، مطالب الحياة المتألمة التي يتردد صداها في الإبداع الفنى .

إن العقل في بنيته الشعرية يحطم ويعيد البناء ، وإذا كان الخيال يركب العالم في شكله العملى فذلك لأنه في وظيفته الأولية يكون العالم الخاص بالحياة المألوفة ، ومتى شارفت هذه القوة في تولدها مستوى أعلى ، فإنها تكتسب القدرة على تحطيم العالم المألوف لتعيد بناءه كرة أخرى (٢٢٣)

وقد بين د . ج . جيمس تأثر كولريدج بنظرية كنت إذ جعل يقتفبها ويحذو حذوها في أن الخيال يؤدي وظيفته الإبداعية في الإدراك الحسى المألوف عندما يركب معطيات الحس ويضم بعضها إلى بعض في أكلال أكثر اتساعا . ولا يوصف الخيال الأولى بالإبداع إلا لأنه ينظم فوضى الانطباعات الحسية Confusion of sense impressions ويؤلف منها مركبا synthesis عندما يفهم العالم ويدركه . إن الخيال الأولى ليس بمعزل عن قدر من الإبداع ، ذلك أن العالم كما نعرفه ليس معطى لعقل سلبي لا يعدو أن يستقبل ما يفد عليه ، ويتضمن الخيال الأولى تركيب الحقائق المعطاة وتفسيرها ، وعلى هذا النحو يمارس وظيفته في كل فرد مهما يكن غير واع به ، ليقدم لمعرفتنا عالماً نواصل فيه مهام الحياة العملية . والخيال بحسبان هذا التصور متمم لجميع تجاربنا ، وشرط لا بد منه لكل إدراك حسى . إنه إذ يلزم في تجاربنا كلها شعث المعطى الحسى ، لجدير بأن يحقق حضوره في أيسر تعقل للعالم ، وأن يضفى النظام على المعطيات عندما يعلو بها ويوحدها .

ومما يهدد الخيال الفنى وصفه بأنه غير مبال تماما ، فمن البين أننا لانكاد نجد فعالية ما يمكن أن تكون على هذا النحو من الوصف ، متى قصدنا أنها منبئة الصلة بالحياة الشاملة للشخصية .

إن فعالية الخيال لاتهم بالموضوعات من حيث هي نافعة ، ولاتعبأ بالتعميمات التي تعبر عن الواقع ، ولكنها تحل عالم الإلف والأثرة لتحقيق إدراكنا للعالم على نحو جالى عندما نعيد إبداعه . هذا الخيال الثانوى نضال غايته تحقيق الوحدة ، ورفض راسخ يتيح لنا ألا ندع التجربة تتفرق وتقطع ، إنه امتصاص

للتجارب المتكاملة في شكل نموذجي .

ومما يميز الشاعر على آحاد الناس ، توقده الخيال الذي يجسد التجربة في شكل أكثر اتساعاً ، وليس هذا الجهد من قبل الشاعر تسليية وإزجاء فراغ ، ولكنه ضرورة نابعة من تجربته الشخصية ، ومهما يكن الخيال الثانوي استغراقاً مشوباً باللذة ، فإنه حتمي لإدراك العالم ، ولهذا الخيال عند الشاعر ينابيعه التي تتفجر في مستوى من الحاجة أعمق ، وتشكل ضرورة متزايدة .

إن الشعر برغم أنه غير عملي وغير نافع ، يبدى ضرباً من العملية والنفعية يختلف عن الطابع العملي في الحس المشترك وعن الطابع النفعي في العلم . إن الشعر ينبع من الحاجة التي نشعر بها إلى أن تزكو الحياة ، بحيث تتجاوز في نمائها مستوى الإدراك الحسي والطابع التجريبي ، وربما كان الاعتقاد من بين العلامات التي تميز التجربة الشعرية . إنه يصدر عن تجربة تردد صدى رغبة في تطويق الحياة واحتوائها والسيطرة عليها . والغاية القصوى من التجربة الشعرية أن تبديع العالم من جديد في وحدة متكاملة من النموذج الخيالي ، ولا ينبثق هذا الجهد إلا من الشعور بالوهن وعدم الجدوى ونحن نواجه كتلة أولية من تجربة مشوشة يمدنا بها الخيال الأولى (٢٢٤)

إن الخيال الثانوي في مذهب كولريديج توفيق وملاءمة بين متقابلات ، يسمحان بتصنيفها في لوحة دقيقة ، ويتيحان الكشف عما ينطوي عليه هذا الخيال من تركيب جدلي سبق أن أشرنا إليه في موضعه . وإذا استهدينا بلوحة ومغزوت وبروكس ، أمكن أن يوضع التركيب الجدلي في شكل ملاءمة بين :

Difference	والاختلاف	Sameness	التشابه
Concrete	والعين المتشخص	General	الكل العام
Image	والصورة	Idea	الفكرة
Individual	والفردى	Representative	التمثلى أو التصورى
Novelty	والجدة	Familiarity	الألفة
Emotion	والعاطفة	Order	النظام

الحكم	Judgment	والحماس	Enthusiasm
الصناعى	Artificial	والطبيعى	Natural

والخيال الثانوى فى نهاية الأمر يخضع الفن للطبيعة ، والعادة أو السلوك للمادة ، والإعجاب للتعاطف . (٢٢٥)

إن للخيال على هذا النحو منطقته الذى يختلف عن منطق العقل ، وهذا ما جعل ولیم بلیک يضع هذا التقابل فى صورة قاطعة عندما تحدث عن الإحساس الروحى Spiritual sensation وقوى العقل التلقائية ، معتقداً أن الخيال يعمل فى مجال الروح من حيث يتجاوز العالم المباشر الذى تدركه حواسنا وتعبه (٢٢٦)

لقد طمح الرومانتيكون إلى خلق عالم جديد ، واستمد الخيال الشعرى مقوماته وعناصره من أشد الأشياء بساطة والفاً واعتياداً . وصوروا فى قصائدهم الغنائية ، الرجس البرى والوردة السقيمة الذابلة وطائر العنديل الذى يحج إلى السماء ، والفراش الرقيق تتنوع ألوانه فى توازن وانسجام ، وقبرة الليل وطائر الوقواق ، وجدد الجبال والصخور ، والغابات الخضر الملتفة الجذوع تجرى فيها الجداول وينساب الماء الصافى ، والتلال المتدرجة والوديان المنبسطة ، والسماء فى صحوها وتلبدها ، والقمر الشاحب الأسيان ، وحياة الفطرة والبراءة متمثلة فى الطفولة اللاهية وفى الغنائيات التى استلهموها من البيئة الرعوية . ووجد خيالهم غنيته فى القصص الشعبى والحكايات الأسطورية الحافلة بالعجائب والحوارق ، وفى تصوير الليل وما ينطوى عليه من تأمل وأسرار ، ووصف القبور وما تثيره فى النفس من شعور بالتناهى والحزن والشيخوخة وظلمات الليل . وولع خيال الرومانتيكيين بالتساؤل عن العضلات الميتافيزيقية كالأغاية والسبب والمصير ، أغترفوا من جو التاريخ ووقائعه وأحداثه ، فتغنوا بالثورة الفرنسية إذ رأوا فيها تحريراً لإرادة الإنسان ، وصوروا القلاع والحصون يترامى دونها الموج الصاخب ، وهذا كله يؤذن بإمكانية أن يدرس الخيال الرومانتيكى وما أبدع من صور فى سياق التحليل المعجمى لهذا الشعر .

إننا ونحن نقرأ هذه القصائد والمقطوعات نكاد نتعرف على جانب من صور

هذا المعجم الفني ، يختلف في سياق الوعي الخيالي المبدع برغم وحدة الموضوع .
إننا في الحياة أمام بنية تتكشف في تفاوت العاطفة وتباين الشعور وتمايز الصور
التي تتراوح بين التفتح والبهجة والفرح بالحياة وهي تنجلي في أزهار النرجس
البرى المذهب ، تمتد امتداد النجوم في طريق المجرة السماوى . وترف أوراقه
راقصة في النسيم ، وبين الذبول والعفاء والرغبة في الحياة عندما تبوء بالهزيمة
والانكسار وهي تقاوم عوامل الفساد الطبيعي .

إن مملكة النبات في الأصل شكل متطور من أشكال الحياة ، فيه من النمو
والفتح بقدر مافيه من الذبول والتحلل . وفي هذا التقابل تتأسس الرؤية الشعرية
والصور التي تتجه تارة إلى النمو والسطوع وتضوع الحياة ، وإيقاع الألوان وطراوة
الملمس والقدرة على التخزين والامتصاص ، وإفراز ما يبعث في النفس البهجة
الانتعاش والدهشة من الجمال وهو يفصح عن نفسه في تنوع بلا حدود ، وتتجه
تارة أخرى إلى الذبول الخالي والانتكاس المتحلل ، والشحوب الذي يشيع في
الجميل فيبعث في النفس حزنا لا نهاية له ، يفتح للخيال سبيلا إلى تأمل الدورة
الأبدية ، دورة الهدم والبناء . إن كوكبة النرجس الذهبى والوردة الداوية
والنارنجة الذابلة ، مشاهد طبيعة مألوفة ، ومدرجات معتادة نصادفها في حياتنا
اليومية ، إلا أن المألوف والمعتاد يتحولان في الشعر بكمياء الخيال المبدع ، إلى
صور مركبة تهى واقعا فنيا يختلف عن الواقع الخارجى في غلظته المباشرة ، ولا
يفتأ هذا الواقع الفنى يستثير فينا مزيدا من الدهشة والتأمل والكشف عما توحى به
الصور من دلالات متراكبة .

وبينما تتجه قصيدة وردزورث إلى تمجيد الحياة والاحتفاء بالجمال ، تشير
قصيدة بليك فما يرى موريس بورا ، إلى انهيار الحب والبراءة والحياة الروحية
أمام سطوة الأنانية والتجربة والموت .

إن الموازنة بين قصيدة وردزورث Daffodils «أزهار النرجس البرى»
وغنائية وليم بليك The Sick Rose «الوردة السقيمة» ، تكشف بواسطة
التحليل المعجمى عن مستويين من الوعي التخيلى المبدع فى علاقته بالطبيعة يقول
وردزورث :

وحيداً بجملتُ مثل سحابة
تطفو فوق الوديان والتلال
وعلى عين بهتة رأيت كوكبة
من نرجس البرية الذهبى
يرفرف ويرقص فى النسيم
ممتداً مثل النجوم التى تلمع
وتومض فى طريق الحجرة اللبى

ويقول ولیم بلیک فى غنائية «الوردة السقيمة»

إنك لسقيمة أيها الوردة
فالدودة الحفوية
تلك التى تطير فى الليل
وفى العاصفة التى تعوى
قد عرفت إلى سريوك السبيل
واتخذت طريقها إلى مضجع الفرح القرمزى
وبحبا المستسر الحالك
دمرت حياتك تدميرا

وشبه هذه الأغنية قصيدة «أحلام النارجية الذابلة» للشاعر الرومانسى
محمد عبد المعطى الهمشرى ، فالصورة الكلية التى أبدعها كلاهما تتمثل فى الزهر
والنبات عندما يدهمه الذبول وتحجم عليه مظاهر العفاء . يقول الهمشرى فى
قصيدته :

هيات لن أنسى بظلك مجلسى	وأنا أراعى الأفق نصف مغمض
خنقت جفونى ذكريات حلوة	من عطرك القمري والنغم الوضى
هيات لن أنسى ضحى سبتمبر	والنحل يغشى نورك المتلالى
ومساء مارس كيف يهبط تلة	شفقية ممدودة الأظلال
وهنا تحركت الشجيرة فى أسى	وبكى الربيع خيالها المهجور

وتذكرت عهد الصبا فتأوهت وكأنها بيد الأسى طنبور
كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتف فوقها الزرور
أما قصيدة الهمشري فلما على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط ، نموذج
كامل للون من الشعر تتمرّج فيه الحقيقة بالحلم . وعنده أن الوجدانيين قد عبروا
كثيراً عن معاني التحول والقناء ، وأن الهمشري عبر عن هذه المعاني بصورة من
البقاء المادى الدائم بعد الموت ، وما يتصل بهذا البقاء من مشاهد الطبيعة
ولحظاتها (٢٢٧)

وقد شغف خيال الرومانتيكيين بتصوير مرحلة الطفولة لأنهم كانوا يجدون
حياة الفطرة والبراءة ونقاوة القلب والسريرة ، ووجدوا من ثم في الطفولة تعبيراً
عن الدهشة ، ونجسداً للإدراك العالم على نحو سحري . وفي هذا السياق تطالعنا
قصيدة قوس قزح لوردزورث . وفيها يصف الشاعر فرحته بهذا المنشور السماوي
الذي يتخلله الضوء فينحل إلى ألوان تجعل القلب يتوثب غبطة وفرحاً لا يفارق
الإنسان من لدن طفولته إلى رجولته . وفي هذه القصيدة يقول وردزورث :

يتوثب قلبي عندما أرى
قوس قزح في السماء
هكذا كان أمري عندما بدأت حياتي طفلاً
وكذا هو الآن إذ صرت رجلاً
وياليني أظن كذلك عندما أحور شيخاً
والا فدرني ألقى المنون
ما الطفل إلا أب للرجل
ولكم تمنيت أن تتوشح أيامي
ويربط بعضها ببعض ولاء فطري

إن لدى الشاعر حالة من الفرح والغبطة الطفولية التي استمرت معه حتى
رجولته ، ويتبنى آخر القصيدة بأمنية قد تبدو ساذجة لمن يقرأ النص قراءة
سطحية ، ذلك أن مظاهر الطبيعة التي تسهونا وتخلبنا وتسحرنا إذ نحن طفل ،
نلاعب الأشياء ببراءة تخلو من النفعية والقصد ، ونتناولها تناولاً غايته الحب

والدهشة لا التحليل والفهم والتجريب ، ، تفقد كلما تقدم بنا العمر ما كانت تشيعه من جدة وبكارة ، ولذلك تمنى الشاعر أن يظل في دهشة الطفولة ، وأن يدوم إخلاصه ومحبه لفطرته الأولى ، وألا يطمس شعوره الوضعي ووعيه التجريبي في شيخوخة الحياة ، هذيم الفرحة الغامرة والدهشة الأولى .

ولأبي القاسم الشابي - وهو واحد من شعراء الاتجاه الوجداني في الأدب العربي المعاصر - قصائد ترسم فيها نتائج الرومانتيكيين في تمجيد الطفولة والتغنى بالبراءة ، ومنها قوله في قصيدة بعنوان «الجنة الضائعة» :

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل ، وسحر شاطئه المنير
وداعة العصفور بين جداول الماء النسيم
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتبع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والصخور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
ونظل نعبث بالجليل من الوجود وبالحقير

ومما يميز شعر الرومانتيكيين مانصادفه في معجمهم الفني من صور تنتمي لما يسميه باشلار «خيال الحركة» كما يتجلى في الطيران وشاعرية الأجنحة والصعود والسقوط ، وفي هذا السياق يطالعنا تراث فني في شكل أغان يهديها الشعراء إلى العندليب ، ويظفر الدارس بهذه الأغاني لدى كولريديج وشيلي وجون كيتس وغيرهم من الشعراء الرومانتيكيين . ولهذا النوع من الصور التي تدور على خيال الحركة جذور تمتد إلى القرن العاشر الميلادي ، تمثلت في التراث الفني الذي استلهمه الطير عند ابن سينا والغزالي وفريد الدين العطار ، كما تمثلت في صورة الحمام المطوقة في أدب القرون الوسطى في الشرق والغرب على سواء .

إن استكناه المعاني الموضوعية في هذه الصور ، يكشف عن طائفة من الدلالات التي تلائم الخيال الرومانتيكي . وسواء كان الطائر عندليباً مغرداً أو

حمامة ورفاء ، ساجدة ، أو نورساً بحرياً يخلق فوق الموج ، أو نرساً يعتلى عرش السماء
ويناولش القسم الباذخة ، فإن المعنى لموضوعي العام يتمثل فيما تحيل عليه الحركة
من مرونة ورشاقة وانسياب وقدرة على التحليق في الأعالي والهبوط الرفيق أو
الانقضاء المباغت .

ولتحليق الطير شاعرية تراود خيال الإنسان كلما شخص ببصره إلى
السماء ، وتغزوه في يتنظته وفي أحلامه النمطية . وقديماً دفعت الإنسان أشواقه
ورغبته في الانفلات والتخفف إلى الطيران ، فكان أن أفضى به طموحه إلى
سقوط مميت ، وليس أدل على هذا الشوق القديم من أسطورة «إيكاروس»
اليونانية وهو ابن ديد الوس ، وقد أسرف عندما فر من السجن في الطيران حتى
بات قريباً من الشمس فذاب جناحاه اللذان اتخذهما من الشمع وسقط في البحر
وكفنته الأمواج .

وتنحل شاعرية الأجنحة والتحليق فيما أبدع خيال الشعراء الرومانتيكيين
من قصائد وصور ، إلى دلالات متنوعة لا تكاد تخلو من جرثومة الرمز ، ومن
قبيل هذا التنوع الدلالي أن صورة العنديل مغرداً وخفاقاً في الهواء ، ليست
كصورة النسر بمد جناحيه في الجواء ، أو يسقط برمية صائد مهبط الجناح .
وليست صورة الحمام المقفصة كصورة الحمام الطليقة ، فالقارئ يجد نفسه أمام
تنوع دلالي ينطوي على معاني الحرية والانعتاق من أثقال الأرض وآثامها
وشرورها . وربما رمز الشعراء بالطير إلى الروح ، وهو رمز ميثولوجي صورت
الروح بواسطته على هيئة طائر ذي رأس إنساني يخلق بعيداً عن الجسم بعد الموت
ولكنه يتعشقه فيعود إليه كرة أخرى .

وفي تراث الشعر الصوفي اكتسبت الصورة الدلالة ذاتها ، ورمز الشعراء
بها إلى تذكر الروح عالمها المثالي الأول وحنينها إليه حنين الغريب إلى وطنه ،
ويظفر القارئ بهذه الدلالات في قصيدة ابن سينا العينية وفي رسائل الطير
والم منظومات المطولة كالقصيدة المعروفة «بمنطق الطير» لفريد الدين العطار ،
والقصائد الغنائية التي استلهمت هذه الدلالة عند ناصر خسرو وجلال الدين
الرومي ومحيي الدين بن عربي وغيرهم من الشعراء ، وفي أقاصيص العشق

وحكايات الغرام التي ذاعت في أدب العصور الوسطى ، مما نجده مدونا عند ابن
حزم في كتابه « طرق الحماة » (٢٢٨)

ومن قبيل التنوع الدلالي في صور الرومانتيكية التي عولت على شاعرية
الأجنحة وندى الخيال الحركة هذه القصائد والأغاني المهداة إلى العندليب ، هذا الطائر
الرقيق المغرد ، فبينما صورته جون كيتس John Keats في شكل معادل موضوعي
للشاعر الذي يصدق ويتغنى بقوافيه وقصائده ، شروداً متعالياً على أرض الآثام
والشور ، ولكنه يجد فيها ما يلهمه ويلهب شاعريته ، ويرفد قلبه بالآثام
التيه للرحيل ، صورته خيال وردورث كائناً متأجج القلب ، مستهزئاً بالأفياء
والأنداء وصمت الظلمات . وتعتبر الصورة التي شكلها كيتس في نهاية أغنيته عن
حزن دفين واستسلام مدّعن للمصير . يقول كيتس :

ماذا تعلمت بين أوراق الشجر ؟
لم تدر سوى اللغوب والحمى والقلق
أنت لم تخلق للموت يا طائر الخلود
الوداع الوداع . فترنيمك الحزين آخذ في الدبول

وتشكل صورة الفراشة عنصراً من عناصر المعجم الفني لشعر
الرومانتيكيين ، شأنها شأن القبرة والقوقا والعصفور . وفي الفراشة عاين الخيال
الإبداعي الألوان المنسجمة والأجنحة الرقيقة والمرح البرئ بين الزهر والشجر ،
وربط بينها وبين الطفولة في هوها الساذج ولعبها المفعم بالحياة . يقول وردورث في
قصيدة له بعنوان « إلى الفراشة : To a butterfly :

أمكثي بجاني . لا تطيري
أمام ناظري أمكثي برهة
واسبحي بالقرب مني ولا ترحلي
فالأوقات الميتة تحيا فيك من جديد
إنك لتجلبين أينما المخلوقة المرحة
صورة قدسية لقلبي
يا للأيام في مسرتها وصفاتها

أيام كنت أنا وأختي إيميلين
نطارد الفراشة في ألعابنا الطفولية
لكم اندفعت في وثبات كصياد مدرب نحو القريسة
أتبعها من أجمة إلى شجيرة
ولكنها ليحبها الله خافت أن تنفض ما علق بجناحها من تراب

ويظفر القارئ بهذه الصور لدى الشعراء الوجدانيين في أدبنا العربي
المعاصر ، يقول محمود حسن إسماعيل في الفراشة مسميا إياها راهبة الضحى :

تعالى نظر في سماء الخيال ونهف بجنته النائية
بعيدا عن الكون حيث المني ترف بأظلاله هانية
وحيث الشذى من أزاهيره أفاويح من حلم طافية
هنالك لا أجمع ثرة تهاوى ولا مهجة شاكية
ويقول الهمشرى :

يا طائراً لا يكفُ هل أنت نجم يرفُ
أم أنت خطفة نور أم أنت قلب يخفُ ؟
تطير ندبا طروباً فوق الزهور تدفُ

ويقول الشابي مخاطبا العصفور :

با أيها الشادى المغرد ها هنا ثملاً بغبطة قلبه المسرور
هجرته أسراب الحمام وانبرت لعذابه جنيةً الديجور
غرد ولا تحفل بقلبي إنه كالمعزف المتحلم للهجور

وقد عبر عمر أبو ريشة في صورة خيالية مركبة عز هذه العواطف
الرومانكية في مقطوعة بعنوان « بلبل » ، إنه ليس كعندليب كيتس أو كولريديج أو
وردزورث فهذه عنادل حرة طليقة سابحة في الهواء ، أما البلبل فقد اختار الشاعر
له أن يكون في أسر القفص ، وبذلك تعبر الصورة عن الوجه الدلالى المقابل
متمثلاً في فقد الحرية وضياح معنى الأشياء . يقول أبو ريشة :

ألفيته ينثر ألحانه كأنما ينثر من كبده
والفقه المشفق ظلّ له باق كما كان على عهده

مدله اللفتات مستوحش طاو جناحيه على وجده
 كم أطبقت متقاره غصة فده ينقر في قيده
 أسقمه العيش على وفره لآ رآ ليس من كده
 فعاف دنياه ولم يتخذ عشا ولم يحمل سوى زهده
 كأنه من طول ما مضى من عبث الدهر ومن كيده
 أبى عليه الكبر أن يورث الأفراخ ذل القيد من بعده (٢٢٩)

وقد استلهم الخيال الرومانتيكى الأساطير القديمة ، وتحولت هذه المادة الأسطورية إلى موضوعات أشربها الشعراء تأملاتهم وعواطفهم وأسقطوا عليها ذواتهم لأنهم رأوا فيها خامنة طيبة يشكلها الخيال ويعيد بناءها على نحو يتصل بأزمات العصر وهموم الذات . ومن هذا القبيل قصيدة شيلي Shelley بروميشيوس Prometheus unbound ، وهى قصيدة استلهمها من الأسطورة اليونانية المشهورة التى تدور على فكرة العقاب الذى تنزله الآلهة بمن يتحدى إرادتها بانتهاك المحذور ، ولو كان فى انتهاكه ما يغضى إلى المعرفة النافعة . وتحكى الأسطورة أن بروميشيوس سرق النار من السماء وعلم البشر استعمالها ووقفهم على منافعها فكان أن كبلته الآلهة جزاء ما اقترفت يداه .

ولم يقف شيلي عند هذه النهاية الفاجعة ، ولكنه حرر الشخصية من أغلالها وأطلقها ليعبر من خلالها عن الأمل والتحدى والمعاناة وانتصار الحياة . يقول شيلي :

الدماثة والفضيلة والحكمة والجلد
 أختام هذه الثقة الوطيدة
 تلك التى تحكم الرتاج أمام المنافذ إلى قوة الدمار
 ليت الأبدية أم الفنون والساعات
 تحرييد رفيقة ، هذه الأفعى التى ربما تطوقها بطولها المنساب
 فتلك هى الرقى القادرة على أن تشيد مملكة فوق اهلاك المبين
 أن تعانى أحزانا يظن الأمل أنها لا تنتهى
 أن تصفح عن أخطاء أكثر حلقة من الموت والليل

أن تتحدى قوةً تجاوز كل اقتدار
 أن تحب وتحمل ، وأن تؤمل حتى يخلق الأمل
 من حطامه ما يتأمله ،
 ألا تتغير أو تضطرب أو تندم ،
 هذا مثل جلالك أى تيتان فى أن تكون
 خيراً وعظيماً وهائلاً ، وجميلاً وحرّاً
 وهذه كلها هى الحياة والغبطة والملك والظفر .

إن بروميشوس طليقاً - على حد ما يرى موريس بورا - ، ليست نبوءة
 من نبوءات الشعراء ، ولكنها من قبيل التحدى . إن القصيدة لم تكن بالتفاصيل
 الدرامية ولم تهتم بالأحداث الجزئية التى تدخل فى نسيج الأسطورة ، ولكنها
 عيّنت بالوضع الأبدى للإنسان والكون وبما ينشأ بينهما من علاقات ، وقد أوحى
 الشاعر فيها بدلالة أخلاقية تناولها تناول الشعراء ، وتتمثل هذه الدلالة فى أن
 الشر ضرورة لخلق الخير ، وأن أسى الخير وأنبهه إنما يكمن فى صراع لا ينتهى (٢٣٠)

وقد أطلق الرومانتيكيون لخيالهم العنان فأبدعوا شخصيات داروا بها فى جو
 مفعم بالإبهام والأسرار وسحر الشرق . وفى هذه الأجواء الخيالية تطالنا صور
 الأنهار المقدسة والكهوف البعيدة الأغوار ، والأنهار المعتمة التى لا تطلع عليها
 الشمس ، والحدائق تترقرق فيها الغدران المتعرجة ، ويفوح من براعمها عبق
 البخور ، والغابات القديمة قدم التلال ، والأماكن الوحشية المقدسة ، والقمر
 الداوى يتلكأ فى خطاه .

ومن هذا القبيل قصيدة قوبلاخان Kubla Khan لكولريدج ، وفيها صور
 الشاعر شخصية قوبلاخان وقد اختار كسانادو مكاناً ضرب فيه قبته ، حيث
 يجرى النهر المقدس ألف Alph . وفى الجزء الأخير من القصيدة يقول كولريدج :

وخلال هذه الجلبة سمع قوبلا من بعيد
 أصوات الأسلاف تنبأ بالحرب
 وفى منتصف الطريق طفا على الأمواج
 ظل قبة السرور

وغم ترامت إلى الأذن إيقاعات موسيقية
منبعثة من الينبوع والكهوف
وكانت معجزة من معجزات رغبة
نـ_____ادرة
قبة سرور مشمس بكهوف من الثلج

بصرت ذات مرة في رؤية
بفتاة حبشية تعزف على قانونها
وتستغنى بجبل أبورا
سأضرب هذه القبة في الهواء
. . القبة المشمس
وكهوف الثلج

وكل الذين سمعوا سيرونها هناك
ولسوف يصيحون ، الحذار الحذار
فإن عينيه المتوهجتين وشعره السابح
بموج حوله الدائر ثلاث مرات
فلتغمضوا أعينكم برهة مقدسة
لأنه اغتدى على الندى العسل
وشرب من لبن الفردوس

وقد اختار الشاعر لقصيدته عنوان «رؤية في حلم» a Vision in a dream . ويبدو من الملاحظات التي دونها أنه نشرها تلبية لمطلب الشاعر الإنجليزي بيرون ، ولهذه القصيدة ملابسات أحاطت بها ، وذلك أن كولريديج كان قد اعتزل الناس في منزل ريفي بين بورلوك ولنتون ، بعد أن أبل من مرض ألم به في صيف ١٧٩٧ . ودعاه توعكه وانحراف صحته آنذاك إلى أن يتعاطى عقارا مسكنا ، كان من تأثيره أن أخذته سنة من النوم وهو جالس على كرسية يقرأ فقرات من كتاب يتصل بموضوع قصيدته . ونام زهاء ثلاث ساعات تراءت له

فيها الصور كما تتراعى الأشياء ، وتبين بعد أن انتبه من نومه أنه جمع فكرة القصيدة بشكل محدد. (٢٣١)

أما قصيدة كولريدج «الملاح القديم» Ancient mariner فتقع في سبعة أجزاء ، وقد روى الشاعر فيها على لسان الملاح أن السفينة التي ركبها أقلعت متجهة صوب الجنوب تساعد ربح طيبة وطقس معتدل ، وما لبثت أن وصلت إلى غايتها . وهبت عواصف عاتية دفعت السفينة بمن عليها من الملاحين إلى القطب الجنوبي ، حيث الثلوج والأصوات الخيفة ، وحيث لا يرى كائن حي .

وظل الملاحون على تلك الحال حتى ظهر لهم الألباتروس Albatross الطائر البحري آتيا خلال الثلج والضباب . واغتنب به الملاحون وأحسنوا ضيافته . جعل الطائر الميمون الذي عد عند الملاحين علامة على فال طيب ، يتبع السفينة في رجوعها صوب الشمال وهي تبخر خلال الضباب والثلج الطافي .

وفجأة قتل الملاح طائر الألباتروس مما أثار عليه البحارة ، ولكنهم ما لبثوا أن برروا الجريمة واعتبروا أنفسهم شركاء فيها . ورف النسيم الرقيق ، ودخلت السفينة محيط الباسفيك ، ثم أبحرت تجاه الشمال . وفجأة توقفت لضعف الريح ، وأخذ الطائر الميت أهبطه لانتقام خفي ، وتبع الملاحين روح شاردة من الأرواح التي تسكن هذا الكوكب ، وفي غمرة الحزن ألقى البحارة التبعة على الملاح وعلقوا الطائر الميت في عنقه . ويحدثنا الشاعر في خاتمة القصيدة أن اليم ابتلع السفينة ، وأن البحار القديم أنقذه قارب يقوده الدليل ، وقضى عليه أن يكفر عن جريمته بأن يظل مسافرا ينتقل من أرض إلى أرض بحيث لا يقر له قرار . وينهى كولريدج قصيدته بأنها من قبيل ضرب الأمثال التي تعلمنا أن نحب ونوقر كل ما خلق الله

إن قصيدتي كولريدج : قوبلاخان والملاح القديم ، تحقق نموذجي للخيال الشعري الذي طمح إليه الرومانتيكيون . أما قصيدة قوبلاخان فمن قبيل الكشف الرؤية الخيالية المبدعة . وتدل الظروف التي أحاطت بكتابتها على أن موضوعها

تكشف للشاعر في لحظات أشبه ما تكون بحلم من أحلام اليقظة ، أثاره العقار المسكن واستحواذ رؤية هيأها نشاط اللاشعور ، وجموح الخيال الذى غذته قراءات الشاعر عن الشرق وما فيه من فتنة وسحر وغموض . والقصيدة على هذا النحو صورة خيالية مركبة من صور جزئية فيها ما فى شعر الرواد الرومانتيكيين من مزج بين النفس والطبيعة ، وبحث عن آفاق واقع فى تنهياً لإحباطاته فى سياق من الصور التى يركبها وعى تخيلى يؤلف بين مقابلات ، تتمثل فى القبة المشمسة وكهوف الثلج ، وفيما اعتاد الشعراء الرومانتيكيون من صور نمطية ، وفى الصورتين اللتين ختم بهما الشاعر قصيدته :

اغتندى على الندى العسلى
وشرب من لبن الفردوس

وقد تساءل موريس بورا : ما الذى يعنيه بالأنداء العسلية ولبن الفردوس ؟ ولماذا استخدم هذه الكلمة ، إن لم يكن قد أهاب بها لما فيها من رنين وتدايعيات غامضة يثيرها ارتباط العسل بالندى واللبن بالفردوس (٢٣٢) ؟

لقد طرح بورا هذه التساؤلات وهو يعالج قضية الغموض الذى نصادفه فى بعض شعر المدرسة الرومانتيكية ، غير أنها تساؤلات ربما أجابت عنها رغبة الشاعر فى أن يحسم حنينه إلى بوع من حياة الفطرة الصافية بكل ما فيها من عطاء اتحاد بالطبيعة . وتعتبر قصيدة « الملاح القديم » بضورها وعناصرها الخيالية عن استلهاهم قصص المغامرات والبطولة وعوالم الأحلام والأساطير ، وهى إلى هذا كله تمجيد للخير والفضيلة والأمل والإرادة والمحبة والاحتمال ، وتعبير شعري استلهم الخيال صوره ومغزاه من بناء أسطوري قديم يقوم على ما تنزل الآلهة بمن يتحدى إرادتها من عقاب ، وعلى هذا النحو تعبّر القصيدة عن أسطورة الخطيئة والخلاص ، وعن أن الحياة لها جانبها المعتم والوضي ، وهى فى مجملها تعبير عن التناقض بين الحقيقة والحلم ، بين الثقة المباركة والآمال المحطمة ، بين الروابط الإنسانية وغربة الروح القلقة الباردة (٢٣٣) . إن العرض السابق يضعنا فى سياق يسمح باستبطان التخيل الإبداعى لدى الرومانتيكيين بوصفه تحققاً لنظرية كان من أهم ملامحها معارضة وجهة النظر الكلاسيكية فى الخيال .

ومن أبرز خصائص الوعي التخيلي في نتاج الرومانتيكيين ، إلتفات الشعراء إلى أن أكثر مظاهر الحياة إلغاً واعتياداً ، يصلح مادة يشكلها الخيال فيما يبدع من قصائد وما يفرز من صور . ولهذا الوجه ما يقابله متمثلاً في اتجاه الأدباء إلى المعجب والحقار والمعجز الذي يجاوز عنصرى الزمان والمكان ويعطو على الطبيعة والمدرک الحسى المعتاد .

ويؤدن هذا التعابل بأن الخيال الرومانتيكى قد جمع بين المؤلف والحقار ، بين ما يتأتى إدراكه ، وما يند عن الإدراك متجهاً إلى عوالم الأسرار والغموض والماوراء ، وأنه ذو تركيب جدلى يستقطب المتقابلات .

والحق أن الصورة بوصفها إفرزا تخيليا ، أشربت في الشعر الرومانتيكى وجداناً ذاتياً ملحوظاً ، وهو أمر قد يفسد الصورة ويضيق نطاقها بقدر ما يرهفها ويوسع مجال دلالتها . ولم يكن هذا الإسقاط العاطفى المسرف في الذاتية إلا مناوئة لما دعا إليه الكلاسيكيون من ضرورة إخضاع الخيال لهيمنة الفكر وقوة العقل . ويسمح هذا الوضع بأن نتصور مدى التطرف في الأخذ بطرف من أطراف المتقابلات ، ذلك بأن الخيال الشعرى عدل به عن العاطفة إلى العقل تارة ، وعن العقل إلى العاطفة أخرى ، فتأرجح بين الاتزان والرزانة والتروى ، والجموح والتخفف والحرية .

لقد كان الرومانتيكيون في فهم الخيال الشعرى وتوظيفه أكثر اتساقاً مع طبائع الأشياء ، لالتفاتهم إلى ما ينطوى عليه الخيال الأبداعى من حرية ، ولأنهم لم يحدوا وخاصة كولريديج عما يميز الخيال من حوار جدلى يؤسس علاقات وروابط بين لحظات وأحوال متقابلة .

إن ما ينجش منه حقيقة في كل شعر رومانتيكى التزعج ، بسبب الاستغراق في العواطف الذاتية والنفور من الفكر ، أن يتسرب الوهن إلى الخيال بحيث يفرز صوراً أدنى ما توصف به أنها ساذجة وسطحية . ويبدو أن الرومانتيكيين اندفعوا وراء مطالب القلب وغايات الخيال ، ونسوا أن الفكر منه موضوعى ومنه ذاتى ، وأن الشاعر عندما يفكر يشيع في الفكر ذاته وموقفه الشخصى ، وليس شاعرا كبيرا ، من يفتقر شعره إلى هذا الضرب من الفكر الذاتى والمعرفة الشخصية .

إننا نعترف بدياً أن الإبداع الشعري المرموق يتجاوز ثنائية الفكر والعاطفة ، بحيث تبدو الأفكار مشربة بالعاطفة ، مما يضعا أمام فهم عاطفي للفكر متحول بإكسير الخيال إلى صور ومجازات ، فإذا نحن أمام وحدة جامعة بين الفكر والشعور ، وحدة تختفي معها الثنائية وازدواج النسق العام للفكر والإحساس الشعري . وتؤكد أن الفرق بين الشعر والفلسفة فارغ ومصطنع ، وهذا ما تشبث به المثالية الألمانية عند فشته وشلنج .

ولا يخفى أن الرومانتيكيين تطلعون إلى أن يجعلوا من الشعر فلسفة ومن الفلسفة شعرا ، ورغما انطوى هذا الطموح على تناقض يثول إلى ما بين الفلسفة والشعر من اختلاف ، فبينما تعول الرؤية الفلسفية على التحليل الموضوعي الخالص والتجريد ، تعتمد الرؤية الشعرية على العاطفة والخيال . وعلى الرغم من هذا التقابل ، يمكن أن يتضايق نسق الفكر ونسق الإحساس الشعري تضايفاً لا يتأتى إلا لعبقيرية شعرية تلبس الفكر نسيج المجاز وتدخله في أبنية من العلاقات الاستعارية النامية ، وتحيل الصور والاختلة في الوقت ذاته على سياق فكر مشرب بالوجدان (٢٣٤) .

ولموريس بورا مؤاخذات على نظرية الخيال وتحققها في نتاج الرومانتيكيين منها إصرارهم على ارتباط الخيال بالحقيقة والواقع ، وهو مطمح يثير الإعجاب غير أنه سهل الإحباط . وقد قدم لنا القرن التاسع عشر عديداً من الشعراء الذين لم يحفلوا بكشف الحقيقة عن طريق الخيال قدر احتفالهم بنحت تماثيل يجذب جمهور القراء . وكان الرومانتيكيون فريسة خداع الذات ، وذلك أن الشاعر الرومانتيكي لا يتوقف لیسائل نفسه عما إذا كانت أمانيه حقيقية أو غير حقيقية . إنه يسترسل في مخادعة النفس وتغطية الواقع أحياناً ، وهو أمر شجع الناس على أن يخلقوا في عوالم الشعراء دون أن يولوا ما يدور حولهم عناية كافية .

إن روح الرومانتيكية - على حد تعبير بورا - قد تكون سماً ناعماً حين يترك لها أن تنطلق متحررة من القيود ، ولا غرابة في أن مصطلح « رومانس » يعبره الناس عن لوم الأفعال والأفكار التي تنحرف عن النظام القيمي المقبول أو تبدله بنظام مقزز .

ومن المخاطر التي هددت الرومانتيكيين فهمهم للما وراء ، هذا الذي وجدوه فيما يتبع الخيال من رؤى ، والحق أنهم كانوا في تناوهم إياه غامضين في الوقت الذي طمحووا فيه إلى وضوح لا يملكون إليه السبيل . وقد هيا هذا الغموض في بعض نتائجهم رموزاً باهتة ، صحيح أن القضايا التي صورت في «قوبلاخان» و «بروميثوس طليقاً» واسعة ولكنها لا تخلو من إثارة وذكاء . وكان من بين مخاطر الغموض الرومانسي أنه بدا أحياناً قريباً من اللغو الذي لا يحتفل إلا بالموسيقى وتراكيب الإيقاعات .

وبرغم هذه الملاحظات تظل الحركة الرومانتيكية باعثة الدهشة التي تتولد من متعة الكشف ، وذلك أن أغلب الرومانتيكيين آمن بأن إيقاظ الدهشة الفرحة بإزاء أكثر الأشياء بساطة وإلفاً ، يبعث الروح ويطلقها من قيود العادة والتقاليد التي تحد من قدرة الإنسان على الإبداع .

لقد وسع الرومانتيكيون الهوة بين الشعر والفكر ، مما نجم عنه أن افتقر شعرهم إلى ضرب من التفكير المحدد الممتد ، كالذي نجده لدى كبار الشعراء ، ولكنهم آمنوا بالخيال وبامتزاج العابر والدائم ، وبأن الوعي التخيلي إذ يبدع صوره من المحسوس ، يتجاوزه ويعلو عليه . (٢٣٥)

إن الشعراء الرومانتيكيين برغم هذه المؤخذات ، أثروا تذوقنا للعالم المألوف عندما ربطوا التجربة الحسية الفردية بنسق الأشياء ، وآمنوا بأن الخيال يخلق الحياة ويضيف إلى حصيلة التجربة ما يزكو بها وينميها . ولئن كان نتاج الرومانتيكيين ونظريتهم في الخيال تمرداً على الموروث الكلاسيكي ، لقد مهدت نظريتهم الطريق أمام مذاهب وتيارات لاحقة ، اكتسب فيها الوعي التخيلي المبدع ملامح جديدة .

الخاتمة

الخيال الإبداعي والصورة الشعرية

تعد الصور في الشعر تحققاً جوهرياً للخيال وهو يمارس إبداعه في حرية منعزلة عن مقولات العلل الكافية . ولن ينجو قراء الشعر من سوء الفهم سطحية التلقي ما لم يضعوا في الاعتبار أن الصورة ليست كما تظن الفلسفة المادية نسخة يتدهور فيها الأصل المدرك ويتحلل ، وأنها ليست بالنسبة للواقع الخارجى كيانا سلبيا لاحقا ، أو مجرد انطباعات تفسر بالإحالة على ترابطية ساذجة ، وذلك أن الصورة الشعرية لا ترد إلى معيار خارجى ثابت ، وإنما تتأمل بنوع من المباطنة . لأنها ذات كيان نفسى يتفتح صوب الوجود .

وما يميز الصور التى يفتقها الخيال المبدع ، ما تنطوى عليه من لانهائية وانقسام ، أما اللانهائية فلأن الخيال يبدع صوره ويشكلها من المدرك الحسى . ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعنى هذه المقولة - فينومينولوجيا - أن الموضوع المدرك محصلة لامتناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة ، يعد الموضوع حاضراً فى كل منها ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستنفده بحال . وإذا كان المدرك لا يستنفد ، فحرى بالصور التى تستند للمدركات ألا تنتهى أو تستنفد . من أجل هذه الاعتبارات تبدو الصورة الشعرية فى وضع نقصان ، وبعبارة أدق إنها اكتمال يشير إلى نقصان ، بمعنى ، أن الصورة مكتملة ملتفة بذاتها فى هذه القصيدة أو تلك ، ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد ، الصورة التى لم يبدعها خيال .

أما الانقسام فلأن الصورة ترتبط بالمحسوس وتعلو عليه في آن واحد ، وفي هذه المشاققة يتأسس معنى التوتر والديالكتيك ، وهو معنى ألح عليه جاستون باشلارد Gaston Bachelard ، وعرضه جلبرت ديوراند في كتابه «التراكيب الأنثروبولوجية للخيال» ، وعنده أن الصورة تظهر كنوع من التناسق الدينامي أو التوافق الجدلي بين المعنى والرمز ، وهي تسبق بفضل كيانها كل تصور عقلي مركب وكل تفكير انعكاسي ، وتحدد هذه الأسبقية الملازمة للنفس البشرية ، الخيال كإطار أولى ينطلق منه كل فكر وما يواكبه من دلالات ، والصورة نتاج الحرية وتعبير عن دينامية خلاقة ، وبفضلها ومن خلالها تنبثق الدهشة وتتفتح الذات على روعة الخلق وجمال الوجود ، ولانتم هذه الصحوه وهذا التفتح إلا في نهاية مجهود إيضاحي جدير عبر التقائه بالصورة الشعرية ، بإيصالنا إلى منبع الخلق ومصدر الوجود في وعي الشاعر (٢٣٦)

إن مما يورط القراء في تلقى الشعر ، أخطاء البلاغة القديمة التي ذهبت في فهم الصورة مذهبا يدور على الإيجاز والتلخيص والتناظر والتوكيد والتوليدات العقلية ، وتصور الخيال ضرباً من المهارة والحيلة والمخادعة ، وذلك أن الخيال الشعري لا يبنى صوراً يتأقن تحليلها بمقارنة عناصرها بالواقع الخارجي ، فالصورة دائماً ذات كيان نفسي وواقع فني ليس هو الواقع المعتاد في غلظه وخشونته ، وقد تبين أن هذا الواقع الفني يتهياً بفضل ما سماه منكوفسكى «ميكانيزم الروغان والتملص» ، أو ما يمكن أن نطلق عليه القدرة الخاصة على الحرد والميل والانحراف ، وتأسيس نسق من التضاييف جديد ، يحمل الواقع على اللاواقع ، ويرسي ماهية اللاماهية .

إن من يتابع تاريخ المذاهب الأوربية والتيارات النقدية ، يجد نفسه أمام مفهومات متعددة للصور الشعرية وعلاقتها بالخيال . ويكفي في هذا السياق أن نقارن بين مفهوم الصورة عند الرومانتيكيين ومفهومها عند البرناسيين ثم عند رواد النزعة الرمزية .

فبينما اتجه الرومانتيكيون إلى ما يسمى «الصور الذاتية» ، قامت البرناسية على اعتبار الشعر غاية في ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات ، وهو تصور من شأنه

أن - يجعل الفن غاية لذاته ، مما يحجم عنه اعتبار الشعر فنا موضوعيا ، همه خلق الجمال من مظاهر الطبيعة أو إضافؤه عليها . وقد أفضى هذا الفهم إلى أن تكون صور الشعر غاية في الموضوعية بحيث ينجم الشاعر ذاته وعواطفه متخذاً من التجسيم *Plastique* أو النحت هدفا أساسا للشعر (٢٣٧)

وتتجلى موضوعية الصور الشعرية التي تعكس جوهر الأشياء لدى رواد هذا المذهب من أمثال تيوفيل جوتييه ولوكنت دى ليل .

لقد قامت البرناسية على أنقاض الرومانتيكية ، وهو أمر يفسر التحول في سياق الصور الشعرية من الذاتي إلى الموضوعي ، ومن الوجداني إلى الحيادي الذي يختار موضوعه من خارج نطاق الذات ، ويصفه وصفا لا يمتزج بالعواطف الشخصية . ومما يهدى إلى هذه الفروق ، الموازنة بين شاعرين اتخذوا من البحيرة موضوعاً وصفيًا ، أما قصيدة لامارتين : « البحيرة » وهي من روائع الشعر الرومانتيكي الذي تداوله الدارسون ، فتبدو فيها الصور الجزئية مشربة بحالة من أسمى وحزن عميقين ، والبحيرة على هذا النحو صورة كلية تغلغت فيها لحظة عاطفية لها مغزاها ودلالاتها . أما قصيدة البحيرة لزعم البرناسية لوكنت دى ليل ، فشئى مختلف تماماً ، إذ تتوالى فيها الصور تجسيمية كألوان اللوحات في الرسم أو كأجزاء التمثال ، ويلاحظ القارئ أن الشاعر قد هيا قصيدته مناخاً فريداً يمثل الطبيعة من خلال البحيرة وقد راحت في ضراوة نائمة ، تجثم عليها طبيعة كلها ركود ينبىء بثقل متربص ، ربثا ينقض فيتلطح بدم الفرائس . والقصيدة في مجملها صورة كلية توحد بين المجرد والمدرک الخيالي وهو يتنوع بين مسموع ومرئي ومشموم ، وهي برغم موضوعيتها المزعومة ، تكشف عن رؤية لانكاد تخلو من حالة نفسية ووضع ذاتي للشاعر ، لم يعبر عنه كما يعبر الرومانتيكيون عندما تمتزج صورههم بأحوال عاطفية مسرفة في التهويم ، وإنما عبر دى ليل عن حالة عميقة من خلال صور عرضها في هدوء ودونما ميل إلى الاستعراض ، لتكون أشبه بمعادل موضوعي ، قال دى ليل في قصيدته تلك :

«بحيرة شاحبة ، هي البحر ، ملطخة بالجزر الدكناء ، التماسيح فيها سريعة النماء ، ترلق الماء الرهيب وتقض بالأسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره

وينشره ، تنطلق زويدة من البعوض في طينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ومن العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجا أفواجا ، على حين هناك فهود وأسود ... متخمة من اللحم الحى ، دامية الحلقوم ، تأتى ساعة تنام الصحراء لترد الماء ، تلك تسير على الأرض مدمرة تموء من الظمأ واللذة ... وهذه الأسود تزدري أن تسمع بين أعواد البراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجين يغط ويتمرغ ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الآسن بزيد المياه» (٢٣٨)

وقد ظهر التيار الرمزي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وكان لرواده فهم محدد للخيال وتصور للعلاقة بينه وبين الصورة الشعرية ، نظفر به عند إدجار آلان بو الشاعر الأمريكي بوصفه مبشرا بهذا المذهب ، ثم سيتفان ما لارميه ورينبو وبودلير ، ولدى الشعراء الإنجليز ذوى النزعة التصويرية .

وعن رؤية الرمزيين للخيال والصور الشعرية ، عبر بودلير في مقولتين جوهريتين : الأولى تشبه مذهب اليه كولريديج من أن الخيال المبدع يستقطب تحطيم العالم المدرك وإعادة بنائه بضرب من الجودة الباعثة على الدهشة ، يقول بودلير : في البدء خلق الخيال التماثل والاستعارة . إنه يحل كل ما خلق ثم يعيد تجميعه وتنظيم مادته بواسطة مبادئ نابعة من أعماق الروح الإنسانية . إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالماً جديداً . وهذا يعنى أن الخيال لا يستعين في تنظيم مادته بوسائل خارجة عن نطاق الذات الإنسانية ، وأنه في إبداعه عوالم جديدة مرتبط بالتجارب الشخصية والمدرك الحسى .

وتتمثل المقولة الثانية فيما يسميه بودلير تراسل الحواس Correspondant بحيث توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، وعلى هذا النحو تغطي المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاماً ، وتصبح المراثيات عطرة فاغمة .

ولبودلير قصيدة مشهورة في هذا السياق ، اختارها عنوان تراسل ، وهى إحدى قصائد ديوانه «أزهار الشر» Les Fleurs du Mal . يقول فيها :

الطبيعة معبد ذو دعائم حية ، وأحياناً تنطق هذه العمدة ولكنها لانفصح وبحس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتجاوب الروائح والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل أو كالضوء »

إن لتراسل الحواس بوصفه مقولة جوهرية عند الرمزيين في القرن التاسع عشر ما يشبه لدى العرفاء والشعراء ذوى الترعات الصوفية في أدبنا العربي ، إلا أن مبنى التراسل في الرمزية المعاصرة يثول إلى سيكولوجية الإدراك ودينامية الخيال في تركيب صور تتوالج فيها معطيات الإدراك الحسى ، بحيث تقع الصورة الشعرية عبر الإدراك المألوف للعالم . أما العرفانيون والشعراء الصوفية فبنى التراسل عندهم ما يسمونه « اتحاد الصفات » . وفي هذا السياق يقول عمر بن الفارض ٥٧٦ / ١١٨٠ - ٦٣٢ / ١٢٣٥ في أبيات له من قصيدته التى تعرف بالتائية الكبرى :

فعينى ناجت واللسان مشاهد	وينطق منى السمع واليد أصغت
وسمعى عين تجتلى كل ما بدا	وعينى سمع إن شدا القوم تنصت
ومنى عن أيد لسانى يدكما	يدى لى لسان فى خطاى وخطبى
كذاك يدى عين ترى كل ما بدا	وعينى يد مبسوطه عند بسطى
وسمعى لسان فى مخاطبى كذا	لسانى فى إصغائه سمع منصت
وللشم أحكام اطراد القياس فد	ى اتحاد صفائى أو بعكس القضية
وما فى عضو خص من دون غيره	بتعين وصف مثل عين البصيرة

إن الأبيات برغم ما فيها من روح التجريد والنظم وافتقاد الصور الشعرية الموحية التى كان يمكن أن تتعمق التراسل أو ما يسميه الصوفية « اتحاد الصفات » ، تنبئ عن موقف عرفانى لا يحلل التراسل فى سياق الرمز ، انطلاقاً من بنية خاصة بفلسفة الإدراك الحسى من وجهة النظر السيكلوجية ، وإنما نقطة الانطلاق عند الصوفية - كما عبر عنها ابن الفارض تنحل إلى قاعدة عرفانية تتمثل فى الاتحاد وفى سرىان أحكام الصفات بعضها فى بعض ، وذلك عندما تعود النفس إلى بساطتها الجوهرية ، فلا تختص جارحة دون الأخرى بالوظيفة المنوطة

بها ، كتخصيص العين بالرؤية والأذن بالسمع واللسان بالدوق . وعندما يحقق الصوفي الوحدة ، يدرك أن النفس الواحدة هي التي تبصر وتسمع وتشم وتذوق وتتصور وتخيّل ، وأن الصفات سرى بعضها في بعض ، وتمازجت وتراسلت فيما بينها ، وعندئذ يتأني أن تسمع العين وترى الأذن وتشم اليد ، وبعبارة أخرى تحور الألوان أصواتا والملموسات عطورا ، وتعبّر الشاعرية الرامزة عن كيفية إدراكية كلها مرونة ورشاقة وميل عن التلقّي المعتاد (٢٣٩)

إن للرمزية بوصفها مذهبا في الصورة الشعرية أساساً فلسفية وسيكولوجية . وقد تلمس بعض الدارسين بواكيرها في فلسفة المثل الأفلاطونية ، لأنها كانت لاتعتد بعالم الظواهر المتغيرة الصائرة إلا من حيث كونها رموزا وصوراً تحاكي التماذج الثابتة .

وتشكل المذاهب الفلسفية المثالية نواة تدخل في بنية التيار الرمزي بشكل أو بآخر ، سواء كانت مثالية تقليدية كتلك التي أخذ بها بيركلي وتمثلت في قوله المشهور «إن وجود الأشياء كونها مدركة » ، أو مثالية نقدية متعالية كما هو الحال في مذهب كنت . وقد أثارت هذه المذاهب في سياق النظرية الأبستمولوجية مشكلة وجود الأشياء وأن العالم الخارجي لا يوجد بمعزل عن التمثل الإنساني ، لأن الذهن بفضل ما فيه من مقولات ينظم وقائع الإدراك في بنية من العلاقات والصور الذهنية ، مما يعنى أننا لانعرف حقائق الأشياء ، أو على حد تعبير كنت الأشياء في ذواتها - ، وكل ما نعرفه صورة فهمنا وتمثلنا .

وقد ألم التيار الرمزي من هذه المذاهب بحقيقة أن الصور التي لدينا هي التي تمتد الأشياء بوجودها ، وهي التي تمثل حقائقها تمثيلاً نسبياً على نحو ذاتي . وكان للعود إلى الذات في الرمزية ما يبرر الكشف السيكلوجية التي رفعت الحجاب عن اللاشعور بوصفه تعبيراً عن النفس ورغباتها اللاواعية .

واللغة عند الرمزيين جهاز معقد من الرموز ، وهي ليست مجرد أداة نقلية ضمن أدوات أخرى ، ولما كانت لاتمنحنا حقائق الأشياء ، أفضت هذه الطبيعة فيها إلى أن تكون لدى الشعراء سبيلاً إلى الإيحاء ، والإيحاء مواربة ورغبة في

التحجب والتخلص من الحواس التلقائي ، إنه يطرح للصورة دلالات متنوعة ، يصطلي القارئ منها ما يناسب نوعية تلقيه ، دونما ميل إلى دلالة تحكيمية تفرض نفسها من القراءة الأولى . ولفهم الإيحاء الذي يعول عليه الرمزيون ، يمكن مقارنته بما يقرب إلينا استبطان معناه . إنه أشبه ما يكون بالشفيف من الثياب الذي لا يحجب ولا يكشف ، ولا يغطي ولا يجرد الجسم للرؤية ، وبعبارة أخرى يكاد يكشف من خلال تحجبه نفسه . إننا بإزاء الصور وهي تفتتح في سياق الإيحاء الذي يضعنا في تضاعف دلالي ، أشبه ما نكون بمن ينظر إلى الأشياء من وراء زجاج يمتزج على صفحته الضباب بقطرات من المطر . فالأشياء لا تبدو على نحو واضح ومحدد ، وإنما تترأى كما تتابع الصور في الأحلام . هذا الإيحاء يفسر ما يصادفنا من غموض أحياناً في شعر الرمزيين ، إلا أنه غموض يؤسس تحجباً لا يمكن اعتباره فارغاً من الدلالة أو الماهية .

إن الوعي يقتنص بالصور كصفات حسية يرتبط بها ويتجاوزها ، وليست الرموز كلها من واد واحد ، فلدينا على حد تعبير كارل ياسبرز Karl Jaspers نوعان من الرموز يثولان إلى ما يمكن تفسيره وما لا يمكن أن يعرف إلا بالحدس (٢٤٠) .

والصورة عند الرمزيين إفراز خيالي متوتر يجمع بين الانكشاف والتحجب ، بين الكيف الحسي للصور والدلالة الكلية المجردة ، بين النسق المثالي الذي يحدده الخيال ، والأساس المادي للتجربة وهو الذي تبدأ منه الصور « بشرط أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في الأغوار البعيدة من اللاشعور ... متوسلاً بما يوحى به من رموز ذات طبيعة حدسية . وفي مناطق اللاوعي لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير . والصور الرمزية على هذا النحو ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين ، وهي كذلك تجريدية تنتقل من المحسوس إلى العقل والوعي الباطن ، ثم هي مثالية نسبية لأنها تتعلق بما تقصر اللغة عن جلائه » (٢٤١) .

إن للشعراء الرمزيين معجماً فنياً يحتاج إلى فضل استبطان وتحليل ، ولكل

شاعر عالمه وصوره ورموزه . ويكنى أن نحيل في هذا السياق على قصيدتين لبودلير : قصيدة « إلى القارئ » Au lecteur وهي التي يفتتح بها ديوانه « أزهار الشر » وقصيدة « طائر الألباتروس » L'Albatros .

أما قصيدة « إلى القارئ » فإنها صورة ترمز إلى الملل في خصوصيته المتعلقة بالشاعر ، وفي كليته بوصفه حالة وجودية عامة يتحقق فيها القلق الذي أفاض الوجوديون في تحليله . وهذا مادعا بعض الدارسين إلى إدراج هذه القصيدة فيما يسمى الشعر الوجودي (٢٤٢) .

وقد نسج بودلير في هذه القصيدة عالماً مكتملاً من الصور والرموز والتأملات ، دونما صخب عاطفي كالذي يطالعنا أحيانا في شعر الرومانتيكيين . والملال في هذا النص الشعري هو النواة الرمزية التي تدور حولها الصور منشطرة بين الفكرة المجردة التي تحولت عند الشاعر إلى حالة عينية ، وتحققاتها في مجال المدرك الحسي وقد تكشف بفضل الخيال في أنساق من الصور التي تغذى على التشبيه والاستعارة والمجاز .

وفي المقاطع الأربعة التي بدأت بها القصيدة ، يولجنا الشاعر في عوالم الخطيئة والشر والدناءة الرخيصة المبتذلة نحتلس تحت وطأة تأنيب مزيف ، والحمق والخطأ والشح وخور الإزادة التي تستجيب وتضعف أمام الشيطان المثلث العظمت كما لو كان هرمس رمز المعرفة والحكمة والعلوم ، ويذهب التحليل الأنطولوجي لرمزية الملال إلى أنه في حالة القلق ، تبلغ الآنية في السقوط الشامل مرتبة الشعور بذاتها ، فما يمهّد السبيل إلى استيلاء الملل عليها ، ومما يبعث فيها نزوعاً إلى الاتحاد بالكل ، وطموحاً إلى تحقيق وحدة الوجود الشعرية .

يقول بودلير في قصيدة « إلى القارئ » :

«ومثل الفاسق الفقير وهو يقبل ويعض على الصدر الشهيد لفاجرة هرمة ، هو مثلنا ونحن نتخطف لذة مستورة نضمها ونعصرها بقوة كأنها برتقالة قديمة » .
«وفي عقولنا يعربد حشد من الجن يتدافع ويتوابع كأنه جحفل من الديدان المعوية ، فإذا تنفسنا تساقط الموت في رثينا ، كأنه نهر خفي ، في موكب من

الأنات الحرساء .

« فإذا كان اهتك والسم والخنجر والحريق لم تطرز بعد برسومها الهزلية الحيش
المبتذل لمصائرنا البائسة - فهذا لأن نفسنا ووا أسفاه ، ليست على درجة من
الحرارة كافية » .

« لكن من بين أبناء آوى والأفهاد والكلاب والقردة والعقارب والخذاء والأفاعي
والوحوش النابجة والعاوية والمزججة والزاحفة في المسبعة الشنعة لردائلنا » .

« هناك ما هو أقبح وأخبث وأدنا ، وعلى الرغم من أنه لا يبدى حركات ضخمة
ولا صيحات عالية ، فإنه لو شاء لجعل من الأرض حطاما وابتلع العالم في ثاؤب
واحد » .

« ذلك هو الملل - وإنه ليحلم بالمفاصل وهو يدخن نارجيلته وفي عينيه عبره
تمتلى بها رغما عنه . إنك لتعرفه ، أيها القارئ ، هذا الوحش الرقيق - أجل
تعرفه أيها القارئ المنافق - شبيه ، وأخى » .

إن الملل هو الرمز الكلى في القصيدة . ولم يستو التعبير الشعري عنه إلا في
ضوء شعور به وحضور فيه . إنه - كما يصفه هيدجر - يخيم كما لو كان ضباباً
صامتاً في مهاوى الواقع الإنسانى ، بحيث يضعنا في حالة من عدم التمايز تبعث
على الدهشة ، ويكشف عن الموجود في مجموعته . ويتيح لنا هذا الملل - على حد
تعبير سارتر - رؤية جديدة لعالم الأشياء والإنسان ، وهو شعور بالاختناق الذى
يسببه ذلك الكشف للوجود ، وهو أشبه ما يكون بشئ يأخذ الإنسان من كل
جوانبه بغتة ، شئ يتوقف من أجله ويثقل على قلبه كأنه حيوان ضخم لا يبدى
حراكاً (٢٤٣)

إن صور القصيدة تتحرك في إطار هذا الرمز العام ، وتستمد منه قيمتها
وتتشكل داخل معجم فنى دقيق الخصوصية ، وأهم ما يميز رموز القصيدة رغبة
عارمة في تعرية النفس وكشف عوارها وقروحها وتصدعاتها ، وما تردت فيه من
سقوط وروحانية سلبية ، ورغبة محبطة وكبرياء جريح ، وشر مرهف وإحساس
عارم بالأشياء والموضوعات .

وتستمد الصور قيمتها الرمزية من هذا الشعور الذى يبدى العالم مألوفاً ومعتاداً ، وثمة تشغل النفوس المرفهة بشقٍ منفتح يسلم إلى ما يتجاوز التكرار ويعلو على رتابة العادة ، بواسطة الترحال والسفر وتغيير أماكن الإقامة . لكن الشاعر السأمان لاتغنى عنه الرحلة والتغيير شيئاً ، فبييت ينجزن ملله ويجتره في وضع إبداع . هذا الملل من حياة المدينة هو الذى دفع بودلير وأمثلة من الرمزيين إلى ارتياد أفريقيا وآسيا هرباً من الملل ، ورغبة في إثراء الشعر بصور ورموز مستحدثة تتمثل في الأجسام السمر تتضوع حولها نفحات من عطر فاغم ممزوج برائحة التبغ ، والمسك المحترق في مجامر البخور ، والأفاعى التى يرقصها حواء المعابد المقدسة ، والجزر الكسلى وأشجار النخيل تلقى بظلالها الناعمة على الصحراء .

لقد تشبث الرومانتيكيون بابتعاث الدهشة التى تولدها الطراجة والطرافة والجددة ، والأمر في رمز الملل يختلف عن هذا التصور الرومانتيكى ، لأن الملل وإن تجلى في المألوف والمكرر ، وفي حالات الغثيان والاشمئزاز والتبرم والاختناق ، يبتعث دهشة من نوع مختلف تقوم على اللاتمايز .

وهذه هى المفارقة الأنطولوجية ، فالتمايز يعنى الجدة والاختلاف ، بينما يعنى اللاتمايز ضرباً من الثبات الذى ينوء بثقله الإنسان . وكلاهما ، التمايز في ارتباطه بالجددة ، واللاتمايز في ثقله ووخامته ، باعث على التدهيش من الوجود ، غير أن الدهشة الرومانتيكية طفولية ، أما دهش النفس الشاعر الممل فناصح يتولد من الشلوع بالملاء ، وتطابق الموضوعات والأشياء مع ذواتها ، وينبثق من الوعى العميق بحالة من الضيق والخرج ، وبأن الوجود جائم لا ينفك عنه الوجود إلا بالموت الذى تمناه بودلير ليعتقه من أسر الضجر ، وذلك في قوله :

ياموت ... أيها الملاح المخنك ، الموكل بسفر الأرواح
آن الأوان . فارفع المراسى ، وهبى لنا الرحيل
ملنا المقام هنا ياموت ... فعجل بالروح .

لقد عنى الفلاسفة الوجوديون أمثال كيركجورد وهيد جروسارتر ، بتأمل الظاهرة وتحليلها أنطولوجياً وظاهراتياً ، أما الشاعر فيصير بها ويتناولها بواسطة .

الصور التي تضع الظاهرة في سياق شعور إبداعى رامت .

ومن بين هذه الصور التي تطالعنا في قصيدة - إلى القارئ - الصدر الشهيد والبرتقالة القديمة ونهر الأنات الحرساء والديدان المعوية والحيش المبتذل للمصائر الإنسانية البائسة والضجر المثائب والوحش الرقيق .

إن صورة المفلس الداعر الذى يلوذ كل ليلة بصدر بغى مترهل ، واللذة المختلسة والبرتقالة القديمة ، تحقق رمزى للملل الشاعر متمثلاً فيما تغضن وافتقر إلى النضج والنضارة وعصير الحياة المتجدد ، من حيث يثول إلى شعور بعفاء الأشياء وشيخوختها ، وليست البرتقالة القديمة سوى معادل رمزى للصدر المحرم الشهيد . إن الملل الذى يلاحق ويطارد ويضيق الحناق ، ينساب في خلجات الوعى قسراً كما ينساب النهر في مطاوعته لطبيعته ، إنه يوجع الشعور ويجلده ، ويولد فيه الغثيان والدوار والاشمئزاز كما لو كان حشداً من الديدان المعوية .

والحق أن هذه الصورة تتردد في معجم بودلير الفنى ، فكثيراً ما تحدث عن الديدان التي تنهش الجثة وهي آخذة في التعفن الرمى . ولهذه الصورة رصيد نفسى عند الشاعر يتمثل في قوله : حين أوحى بالقرف والاشمئزاز العام ، أكون حينئذ قد حققت انتصارى على العزلة^(٢٤٤)

ومن المساقات الأسلوبية التي تعبر عما تنطوى عليه الرموز من إيماءات ، نسق العطف الذى تتابع في إيقاع نشط وتنوع فريد نجده في قوله : اهتك والسم والخنجر والحريق ، وقوله : أبناء آوى والأفهاد والكلاب والقردة ، والحيوانات النابحة والعابوة والمزججة والزاحفة .

ومحاورنا الرمز في القصيدة من خلال هذه الصور التي تحمل طابع المفارقة ، فالملل وحش رقيق ، وذرائع الهلاك والتدمير توشى وتطرز خيش المصائر الإنسانية المبتذلة . وتبلغ الدلالة الرمزية تمام تضجها في الصورة التي ختم بها بودلير قصيدته ، ويبدو أن سارتر كان مأخوذاً بتلك الصورة عندما وصف الملل بأنه حيوان ضخمة لا يبدى حركة أو مقاومة . وتكشف الدلالة الرمزية في الصورة التجسيمية للملل ، عن نظرة فاترة تلهم الوجود وتنخر عظمه في رزاة

صامته وثقل وخيم . إنه في نهاية الامر لامبالاة واستسلام حزين وضراوة رقيقة .
لقد أثرت الرمزية الأوروبية على الأدب العربي المعاصر ، ومن متابعة الرموز
القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون في أدبنا ، يتبين أن معظم العناصر
الرمزية ترتبط بشخص أسطوريين ، من أبرزها وأكثرها دورانا : السندباد
وسيزيف وتموز وعشروت وأيوب وهابيل وقابيل وإينياس والحضر وعنترة وعبله
وشهريار وهرقل وغيرهم من الشخصيات الأسطورية ، الإغريقين وغير
الآغريقين ومن أبرز الصور ذات الدلالة الرمزية في الشعر العربي المعاصر ،
هذه التي تدور على السفر والرحلة والاعتراب والحزن والحب المحبط والمدن التي
أحس الشعراء فيها بالزيف والتكر والضياع^(٢٤٥)

ومن قبيل الاتجاه الرمزي في أدبنا العربي المعاصر قصيدة بعنوان «انتساب»
من ديوان «الإبحار في الذاكرة» للشاعر صلاح عبد الصبور . ويدور الرمز في
القصيدة على اتخاذ الحواس وسيلة تجاوز إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى
بواطنها .

إن الشاعر لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها لمجرد أن هذه الملامسة في
حد ذاتها توفر له ألواناً من المتعة ، بل إنه يتخذ هذا الموقف من أجل استكناه
أسرارها ، يقول الشاعر :

« أنتسب إلى جسمي / أنتسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أعراق الأشياء /
شهوة شفتي أن تندى وتندى / أن تسقى ، أن تسقى / حتى تقنع روح الجلد
الحمراء / شهوة أنفي أن تعرف / من أين يجي النفع اللاذع والنفع الرخو / في
أعشاب الإبطين / ومسيل العرق على خط الظهر / في مفرق كومة شعر / في
الزهرات العشر المغمضة النابتة على أطراف الكفين / والصلفات العشر المرشوقة
في أطراف القدمين / أبغى أن تعرف نفسي / كيف تصير الرغبة لحظة صحو /
وكمال الرغبة لحظة محو »^(٢٤٦)

لقد استلهم الشعراء المعاصرون المادة الأسطورية وشكلوا منها صورا
ورموزاً ينتسب بعضها إلى علاقاتنا الاجتماعية . غير أن هذا الرمز عندما يكتفي في

استخدامه بلفظ واحد أو بذكر اسم إله قديم كتموز أو بعل ، كفيل بأن يبعث إلى محيط الشعور كل الخبرات القديمة ، وعندئذ نرى أن الإشارة إلى تموز تعنى الانتصار أو البعث ، وأن ذكر آلام المعذبين الذين حلت عليهم اللعنة الأبدية ليس إلتزديداً لعذابات سيزيف . وهكذا يبدو تموز أو سيزيف قيمة سيميوطيقية ، ويصبح كل منهما منطلقاً لخيالات يقتضيهما التعبير الفني .

ومن قبيل الرموز الأسطورية قول السياب موحداً بين تموز والمسيح :

خبل للجبايع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح
ويرى الأبرص أو يجدد البصر

ويعد خليل حاوى من الذين نجحوا في استغلال حكايات السندباد في رحلته إلى منابع القوة ومصادر المعرفة ، وقد تحولت هذه الشخصية عنده إلى رمز الديمومة والقدرة على حمل البشارة بالخصب :

عدت إليكم شاعراً في فمه بشارة
يقول ما يقول
بقطرة نحس ما في رحم الفصل ...
تراه قبل أن يولد في الفصول

على أن هذا النوع من السيميوطيكيات قد يصبح عند بعض الشعراء ضرباً من التباهي أو طريقاً للإعلان عن ثقافة الشاعر ، لاسيما لدى الذين لم يستوعبوا المناهج الأسطورية التي تقدر دور الخيال الخلاق^(٢٤٧) .

وفي « أغاني مهيار الدمشقي » لعلى أحمد سعيد (أدونيس) نزعة رمزية تتجلى في تشكيل الصور وفاعلية الخيال وتعدد المستوى الدلالي الذي تدور رموزه على العود إلى الذات والحرية والتحرر من الخطيئة وإرادة الخلق والصورورة الأبدية والاتحاد بالكون ، وغير ذلك من الدلالات الرمزية .

ومن الصور التي تعبر رمزياً عن توكيد الذات ونشيدان المغامرة صورة

الصخرة في قوله :

رضيت بما شئت : أغنياني خبزي

ومملكتي كلماني

فيما صخرتي أثقل خطواتي

حملتك فجرا على كفتي

رسمتك رؤيا على قسماني

أما الرغبة العارمة في الاتحاد بالكون فنظفر بها في قوله :

وحد بي الكون فأجفانه

تلبس أجفاني

وحد بي الكون بحريني

فأينا يتكرر الثاني ؟

إن مهيار الدمشقي واحد من أشد أقنعة الشعر العربي المعاصر لفتاً للانتباه ، وتمثل أهميته فيما ينطوى عليه القناع نفسه من مغزى متميز ، وهو بعد ذلك قناع يتحول إلى رمز متكرر يفرض حضوره في شعر أدونيس . (٢٤٨)

ومن اللافت في هذا السياق اهتمام بعض الشعراء المعاصرين أمثال صلاح الدين عبد الصبور وعلى أحمد سعيد بإيجاد رابطة عضوية بين الشعراء والرؤية الصوفية ، تحكمها صور موضوعة في مساق رمزي يؤكد أن التزعة الصوفية في الشعر ليست غريبة عن الرمز ، وليس أدل على هذا الاتصال من التشابه الذي أشرنا إليه آنفا بين تراسل الحواس في التيار الرمزي ، واتحاد الصفات في التزعة العرفانية الصوفية كما عبر عنه ابن الفارض في بعض أبيات الثائية الكبرى .

لقد كان للرمزية ومفهوماتها عن الخيال والصورة الشعرية تأثير ملحوظ على ذوى التزعة التصويرية Imagism من الشعراء الإنجليز أمثال عزرا با وند Ezrard Pound الذى روج لهذه التزعة مستعيناً بمجموعة من أشعار ت . هولم Hulme وفيما يتعلق بهذا التأثير يقول جورمون Gourmont : إن المرء يلاحظ هذا التأثير في التخوف من الأنماط التعبيرية والتزعة البلاغية والتكلف والمبالغة والأساليب الخطابية البارة (٢٤٩)

ولم يكثف عزرا باوند بالترويج للترعة التصويرية التي تأثرت التيار الرمزي ، وإنما شارك فيها بشعره وقصائده . وتشبه التصويرية أن تكون جمعا بين المذهب البرناسي والمذهب الرمزي ، وذلك لأنها تهتم بالتشكيل الجمالي للصور كما لو كان أمراً مقصوداً لذاته ، وفي الوقت نفسه يشرب الشاعر هذه الصور ذاتيته والطابع الفريد للحظة إبداعه ، ويسلك بها مسلك الرمزيين في تحاشي التكلف وارتفاع نبرة الأداء والمبالغة في الأساليب .

ومن نماذج الشعر التصويري قول عزرا باوند في قصيدة يهديها إلى عرس «قانا الجليل» ويصف فيها راقصة تؤدي حركات رشيقة :

« أنت يا أنثى أحلامي ، يا ذات العينين السوداوين ، صندل عاجي ، لا مثيل لك بين الراقصات ، ولا شبيه لقد ميك الرشيقتين . افتقدتك في الحيام ، وفي الظلام المتكسر وعند شفير البئر لم أجذك ، ولا بين اللوائى يحملن الأباريق .

ذراعاك مثل شجيرة السبوتة تحت اللحاء ، ووجهك كهر من أضواء ، وكثفك أبيضان كشجرة اللوز ... إنهم لا يحرسونك بالخصيان ، ولا يحبسونك وراء قضبان النحاس .

في مستراحك فيروز مذهب وفضة ... ويداك تستقران فوق مثل جدول ينساب بين البردى ، وأصابعك تيار متجمد . أتراك من العذارى بيض كأنهن البلور الصخري » (٢٥٠) .

وما لبثت الترعة التصويرية أن طرأ عليها التحول بظهور ما يسمى الكلاسيكية الجديدة التي دعت إلى الفن اللاشخصي impersonal art . وبعد ت . س . إليوت T. S. Eliot من شعراء هذه الترعة ، وقد تأثر في الدعوة إليها بآلان تات Allen Tate وعنده أن القصيدة اتجه إلى رؤية الكل ، وهي غير قابلة للبرهان المنطقي Logical demonstration . إنها لا تتوقف على الوسائل كما هو الشأن في العلم ، ولا على الغايات كما هو الحال في الدين ، مما يعني أننا لا نملك إزاءها إثباتاً خارجياً ، والقارىء بعد ذلك أمام أمرين ، إما أن يقبض على الكل بواسطة الخيال ، وإما أن يتعذر عليه ذلك بدونه (٢٥١)

إن الخيال الإبداعي والصور الشعرية متضايقان ، يتجلى كل منهما في الآخر على نحو يسمح بتبادل دورى للحمل في سياق العلاقة بين الفعل والانفعال ، والرابطة بين الوظيفة والتحقق ، ويتيح لنا هذا الوضع أن نتمثل الصور مطابقة للخيال ، إذ يثول كلاهما إلى وسط متوتر نتصوره في ديكالكتيك المحايثة والعلو .

وقد أفضى تمثل العلاقة بين الخيال ونتاجه إلى إضفاء طابع أنثوى على عملية الإبداع ، لا يفهم بمعزل عن مقولة الانفعال . ومحلل باشلار هذا الطابع تحليلاً نفسياً ممتزجاً بمفاهيم أسطورية . وفي هذا السياق يشبه باشلار ما في الخيال من ميل إلى السكينة والطمأنينة بروح الأنثى Anima التي تناقض روح الذكر ، مستعيراً من يونج هذه التصورات المبنية على أن الطبيعة الأنثوية تعبر عن حب حميم يستوعب الوجود ، ورغبة دفيئة قوية في الاتحاد بالطبيعة . وفي الثقافة القديمة عبرت أسطورة الرجل الأنثى من حيث هو تجسم لطبيعة خشوية ، عن رغبة في توحيد الطبعتين ، وذلك أن طبيعة الرجل أدخلت على روح الأنثى صراعاً وتنافساً ، لما تنطوى عليه من إيقاع متقطع ومجهود ممزق مؤلم ، بثته الضرورة الاجتماعية في قلب السكينة فوضعت حداً لهذا الحلم العذب الرقيق .

وقد دعا باشلار تفكيره الجدل إلى تصور أن الطبعتين ليسا في وضع انفصال نهائى ، إذا تسقط كل منهما رغائبها على الأخرى لتحقيق الانفلات من تناقضات الواقع . ويبدو هذا الروغان وظيفة من وظائف اللاواقع ، تجدد تحقيقها في ارتقاء متسق إلى المثالية والسمو بالحياة^(٢٥٢) . ويبدو أن أسطورة الرجل ذى الطبيعة الخشوية بوصفها تفسيراً لديا لكتيك الإبداع الشعرى ، كانت مصدر إلهام خيالى ارتبط بقدرة على التنبؤ وضعها إليوت في سياق عصره ، محتفظاً للشخصية بملاحمها القديمة ، وذلك قوله في الحركة الثالثة من الأرض الخراب :

أنا تايريز ياس ، برغم أفى أعمى ، أرتجف بين حياتين
وبرغم أننى رجل هرم أحمل لى أنثى مترهلين
أستطيع أن أرى في ساعة البنفسج ، ساعة المساء
... تلك التى يثوب فيها الملاح من البحر إلى منزله

أناتايوزياس ، الرجل الهرم ذو الحلمتين المتغضبتين
أدركت المشهد ، وثبتأت بما سيكون -
وانتظرت كذلك الضيف المتوقع .

إن تحليل باشلار لايخلو من فطنة وقدرة على الربط بين المقولات
السيكولوجية والموروث الأسطوري ، غير أن نتائجه يمكن أن ننهي إليها بتحليل
العلاقة بين الفعل والانفعال بشرط أن نتجاوز المفهوم الفلسفي الأرسطي الذي
أحاطها على العقل *Nous poietikos* and *Nous pathetikos* ثم أحالتها الثقافة
الإسلامية إلى مفهوم ذي طبيعة عرفانية . ونلاحظ في سياق هذا التجاوز أن
العلاقة بين الخيال المبدع والصور ، تعبر عن رابطة حية بين الفعل والانفعال
بالنسبة للشاعر وللمتلقي ، وذلك أن خيال الشاعر يأخذ وضع فعل يتجلى متحققاً
في سياق الصور التي تحمل وضع انفعال ، ومضى تناولنا النص - نحن القراء
أخذت الصور وضع فعل ننفعل به ونحن نستقبل ما يرسل الشاعر من جهد تخيلي
منظم للتجربة . وتكاد الاستعارة الشائعة التي يتداولها النقاد والقراء عندما
يقولون « مولد العمل الفني » تعبر عن تلبس الشاعر بطبيعة أنثوية نجد تحققها في
خصوبة العطاء .

إن الخيال في مفهومه العام ليس أحادي الوظيفة ، فلدينا في سياق
الدراسات البلاغية والسيكولوجية والفلسفية تحديد لمستوياته وأنواعه ومعانيه ،
بينما ميزكاسيرر Cassirer بين ثلاثة أنواع من الخيال ، حدد له ١٠١ .
رشاردز ستة مستويات . أما كاسيرر فقد وضع تمييزه في إطار الموازنة بين الطفل
الفنان ، آخذاً في الاعتبار تصور الفن بوصفه ضرباً من اللعب ، وبينما تتجلى قوة
الابتكار وقوة التشخيص في لعب الطفل بالأشياء عندما يعيد ترتيب المواد
توزيعها ، يتكشف الخيال الفني بوصفه قدرة على إيجاد صور حسية خالصة .
إن الفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة في خياله لاستكشاف عالم جديد من الصور
والأشكال (٢٥٣) وتثول معاني الخيال عند رشاردز إلى ستة مستويات :
١ - توليد صور واضحة وخاصة الصور المرئية ، وهذا أكثر المعاني شيوعاً وأقلها
أهمية .

- ٢ - استخدام لغة المجاز ، فيقال عمن يستخدمون الاستعارة والتشبيه بطبعهم إنهم تتوفر لديهم ملكة الخيال .
- ٣ - تصور الحالات الذهنية للغير عن طريق المشاركة الوجدانية ولا سيما حالاتهم العاطفية وهذا الضرب من الخيال ضرورى لتحقيق عملية التوصيل .
- ٤ - الاختراع أو الجمع بين عناصر لا توجد رابطة بينها عادة .
- ٥ - الخيال بالمعنى العلمى وهو عبارة عن عملية تنظم التجربة على أنحاء معينة ولأجل غاية محددة . وانتصارات التكنيك أو الصنعة فى الفنون أمثلة لهذا النوع من الخيال ولما كان من المحتمل أن يتضمن التنظيم القيمة ، فإن هذا المعنى للخيال يتضمن القيمة التى قد تكون محددة أو مشروطة .
- ٦ - القدرة التركيبية التى تنكشف فى خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . ويحيل ريتشاردز فى هذا المعنى على ما قدمه كولريدج من تصور وتحليل للخيال الثانوى (٢٥٤) .

وواضح من تقسيم ريتشاردز أننا عند دراسة الخيال الإبداعى وعلاقته بالصور الشعرية ، لن نصطفى من هذه المعانى التى حددها إلا ما يدور على استخدام لغة المجاز والتشبيه والاستعارة ، بوصفها لغة مميزة للشعر فى جوهره ، قادرة على حد تعبيره لم على تحويل المعانى ، وذلك لأن الصور فى الشعر ليست زينة خالصة ، ولكنها تمثل الجوهر الدقيق للغة الحدسية Intuitive Language (٢٥٥) ويبدو المعنى الذى يضع فى الاعتبار تصور الحالات الذهنية والعاطفية للغير ضروريا لما يفضى إليه من توصيل ، هو فى حقيقته معامل الارتباط بين المبدع والمتلقى ، بين وضع الإرسال ووضع الاستقبال . ويحيل المعنى الأخير على ما يميز الخيال من بنية دياكتيكية سبق أن تناولناها فى غير موضع من هذه الدراسة .

إن طموح فيكو إلى تأسيس «منطق للخيال» يؤذن بتناقض شكلى فى العبارة لا يضعفها بقدر ما يقوئها لأنها تقصد هذا التناقض قصداً ، وقد وضع مما سبق أن البلاغيين والنقاد القدماء راودهم هذا الطموح ، فأدخلوا الخيال والصور الشعرية فى سياق يقابل التصديقات ، واعتبروا الأقوال المخيلة قسما من أقسام المنطق وشكلاً قياسياً مؤلفاً من مقدمات ، مما يشى برغبة فى تأسيس منطق

للخيال الشعري ، غير أنهم كثيراً ما وقعوا بمعزل عن هذا المنطق . ويعد تحليل كولريديج للخيال الثانوي خطوة على هذه الطريق ، انتهت إلى شيء من خصائص هذا المنطق متمثلاً في مقولة التأليف بين المتقابلات .

ويقوم منطق الخيال الشعري على هذه البنية الجدلية ، ويعلم عن نفسه بوصفه مقابلاً للنظام المنطقي الذي يحكم العلوم الوضعية التجريبية ، وذلك لأن هذا النظام يتأسس على الوسائل والغايات والمنافع العملية المباشرة والعلاقة الحتمية بين نسق العلل ونسق المعلولات ، والرغبة في تحقيق اليقين برغم ما في العلم من احتمال ، والأخذ بمبدأ العلل الكافية ، والتثبيت بضروب من الحمل يسودها قانون الهوية وعدم التناقض .

إن العالم في أمس الحاجة إلى الخيال ، غير أنه خيال يمارس وظيفته في مجال الاستقراء والتجربة العلمية ، وإيضاح عناصر التجربة في ترابطها واستمرارها ، وتأسيس مبدأ الإمكان ، وتقديم « الإسكيمات » في ضوء فروض تتولد من موقف عيني متخيل . أما منطق الخيال في الشعر فيبدي صفحته على نحو مختلف .

إنه لا يعبأ بمبدأ العلة الكافية ، ولا يهتم بمقولة عدم التناقض ، لأن الهوية التي يؤسسها تقوم على ضرب مختلف من الحمل الذي لا يصنف ولا يجاور ، وإنما يكون رؤية حدسية تتحول الأشياء بواسطتها إلى نقائضها في مرونة ورشاقة .

إن منطق الخيال الشعري ليس بمعزل عن اللاواقع واللاماهية ، غير أن للاماهية ماهية تتأسس في هذا السلب ذاته ، كما أن اللاواقع في الشعر واقعي بالقدر الذي يتناسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة اللاحقيقة . وتدخل هذه السلوب في بنية المنطق الخيالي للشعر عندما نقارن بينه وبين التناول التجريبي الوضعي للعالم .

ويعني هذا السلب أن الشعر بما يتضمن من منطق خيالي أو خيال منطقي ، يعيد تركيب العالم بضرب من قصدية الانحراف عن الطريق الأمم والنهج المعتاد ، إنه منطق لا عقلي يفرض إلى أن الصورة أو القصيدة تند تماماً عن أي برهان

لا يتأتى إمكانه إلا بأن نقيس الفروض والظواهر والنتائج بمقيار الواقع الخارجى المباشر . وبين أن البرهان ونحن بسبيل الشعر يوقع فى لبس وسخرية ، لأننا سنجد أنفسنا دائماً فى قصدية انحراف ، لن نتكشف لنا إلا بأن ننحرف ونعلو صوب ما يتيح الشعر من نظرة استعارية متعددة الدلالة ، متجاوزين فى بذل هذا الجهد كل نظرة أحادية التكوين .

إن منطق الخيال الشعرى لا يقوم بدون الصور التى تنول إلى اللغة فى نسقها الاستعارى «ومعلوم أن الشعر يختلف عن العلم فى استخدام الألفاظ ، والطريقة التى يستعمل الشاعر بها الألفاظ هى سره الذى لا يستطيع تعلمه . إنه - على حد تعبير رتشاردز - لا يتعامل برموز الألفاظ المطبوعة ، وإنما بالأجساد الكاملة لهذه الألفاظ» (٢٥٦)

إن لقوة الخيال مظاهر متعددة منها إدراك التماثل فى الأشياء المختلفة أو التخالف فى الأشياء المتماثلة ، غير أن ربط العناصر المتباعدة أو المتنوعة وتقريبها وإدماجها ربما لا تكون الشاهد النهائى على قوة الخيال ، لأنها فيما يقول هويلريرت قد تتخذ مظاهر أخرى . وحيوية العقل أو إلهاماته وإضافاته ذات قوالب متنوعة . فقد تكون أقرب إلى تقوية التجربة التلقائية ذاتها من أجل أن يدرك الفنان الجانب الفردى أو الخاص ، وهذا الإدراك يحتاج فحسب إلى ضرب من الانحاء نحو الأشياء .

ولدينا نوعان من الإدراك الخيالى . هناك ما يسميه بعض الباحثين بتكوين المسافة التخيلية ، وهى غير مأخوذة فى حدود التصور الزمانى أو المكافى ، وإنما تعنى إدراك الأشياء على بعد مناسب من أجل أن تظهر موضوعيتها ، فالقرب الشديد كالبعد الشديد لا يمكن من رؤية الأبعاد المختلفة بوضوح متميز .

ومن وسائل الإدراك الخيالى الاستعارة ، وهى تعبر عن ملاحظات متنوعة بطريقة خاصة متميزة من التحليل والبيان المباشر (٢٥٧) . إن قوة الخيال تتجلى فى إدراك الجانب الفردى من التجربة ، أو فى استكناه موضوعية الأشياء والتغلغل فى أبعادها ، وقد تتكشف - كما يقول هولم Hulme - فى أن العقل يقبض على الأفكار الهامة للقصيدة ويوحد بينها فى وقت واحد ، ويعدل علاقات الأفكار

بعضها ببعض ، وعمله على هذا النحو أشبه ما يكون بحركة الثعبان التي تسرى في جميع أجزاء جسده على الفور ، فتبدي أفعالها الحرة في شكل التواءات تتحرك في وقت واحد صوب اتجاهات متضادة (٢٥٨)

وليست الاستعارة من واد واحد ، ذلك أننا نميز بين أنساق منها ، يثول بعضها إلى الشائع المبذل ، ويثول بعضها الآخر إلى «الكشف» إذا جازلنا أن نستعمل هذا المصطلح بمفهومه الصوفي . وللاستعارة بوصفها من وسائل الإدراك الخيالي وظائف متباينة ، فقد تكون وظيفتها - على حد ما بين رتشاردز - التوضيح الذي يعنى أنها تقدم مثلاً محسوساً لعلاقة كان لابد من وضعها في لغة مجردة لولا هذه الاستعارة . وهذا هو الاستخدام العلمى أو الثرى الشائع لها ، وهو استخدام نادر في لغة الانفعال والشعر . وللاستعارة وظيفة أخرى تتمثل في أنها الوسيلة التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل ، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع ، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشأها الذهن بينها .

إن الاستعارة وسيلة شبه خفية ، يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة ، وليس التنوع فضيلة في ذاته ... ولكن العناصر اللازمة لا كمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي ، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر اللازمة خلصة ، هذا هو أحد اسواهد لظاهرة غريبة تطرأ دائماً في الفنون ، إذ يبدو أن أكثر العناصر لزوماً في الفنون قد وجد كما لو كان بمحض الصدفة ، أى كما لو كان مجرد عرض لم يقصد لذاته وإنما أدخل نتيجة لوجود عناصر أخرى (٢٥٩)

إن ما تؤسسه الاستعارة من علاقات بين العناصر ، يسمح بأن تتمثل الصورة الاستعارية بوصفها غير قابلة للإدراك على نحو صحيح ، مالم نأخذ في اعتبارنا النظرة الرمزية والإشارية للغة (٢٦٠) والاستعارة الجيدة أو الناجحة هي التي تحقق ضرباً من المعرفة الكشفية وتثرى العالم وتجدد روابطنا به . وما يقدمه الحمل الاستعارى metaphorical predicate من صور ، لا يفسر بما ذهب إليه القدماء من مقولات الحيلة والذكاء والفطنة والمخادعة ، ولكنه بالأحرى رؤية

حدسية للأشياء قد لا نعدم وجودها في لغة الإنسان الأولى .

والاستعارة الناجحة والصورة الموحية يسعيان إلى مستوى الرمز . وليس الخيال في الشعر إبداعيا إلا لأنه يدمج ويوحد ، ويفرى ويخلق ، ويهدم ويبني ، ويفكك ويركب ، والخيال إذ يذهب بخلق ويأتي بخلق - على حد عبارة ابن عربي - ويغير نظام العلاقات بين الظواهر والأشياء ، إنما يمارس في الشعر حرية بلا حدود ، وذلك أن الشاعر يبدع من المحسوسات صورا تنطوي على دوال رمزية ، متى قصدنا الصور التي تتيحها الاستعارات الحية المتجددة التي تطرح في كل قراءة متأملة نفسها . وفي هذه الصور ومن خلالها نتجاوز الانحراف في طابع الجذ والحيدة ونعلو على صرامة التصنيف التجريبي ، منفلتين من النظرة الأحادية التي تحيل على نسق الضرورة المطردة ، من أجل أن تحقق النظرة الشعرية آفاقاً من التجلي تتمثل في بنية قوامها مضايقة خيالية حررة ، وحمل استعارى ليست الغاية منه أن يضعنا على الأمم بحيث نتلقى الأشياء تلقياً معتادا يقدمه الإدراك الحسى المشترك ، أو تلقيا غايته التفسير والوقوف على العلل والغايات . إن التحويل والانحراف الذي يحققه الخيال أمر مقصود لذاته ، ويكاد الشعر بدونه يشبه الإدراك المألوف أو التصور العلمى . ولا يعنى الموقف الذاتى الذى يميز الشعر ، خلو هذا النمط من التركيب اللغوى من الموضوعية ، غير أن الموضوعية الشعرية تكشف عن نسق شديد التميز يفرض علينا الاستكناه الموضوعى للأشياء والظواهر على حد ما تخيلها الشاعر وأخرجها في صور تنطوي على معاملاتها الرمزية . إنها بالجملة موضوعية اللاحقيقة واللاواقع ، غير القابلة للبرهان والتفسير المنطقى المعهود .

ولن يقلل هذا الوضع من قيمة الشعر في المستقبل ، ربما امتعض منه وقرأه على مضض بعض الذين أخلصوا منهج العلم في طموحه إلى اكتشاف الحقيقة ، ولكن الخيال الشعرى المبدع سيظل دائماً العين الثالثة التي تفتحت في هذا الكيان المحدود الفانى ، والملاذ الذى يروغ إليه الإنسان كلما أخفق في تحقيق التوازن ، وضافت به السبيل في زحام التقنية الآلية .

الهوامش

- (١) Theodore James, Aristotle dictionary, London, 1962, P, 296, 297.
- (٢) د. عبد الرحمن بدوي ، أرسطو في النفس ، ترجمة إسحق بن حنين ط النهضة ١٩٥٤ ، ص ٦٨ ، ٦٩ .
- (٣) انظر ، أبو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب الحاس والمحسوس لأرسطو ، ضمن كتاب النفس ، ص : ٢٠٣ ، ٢٠٥ .
- (٤) الدكتور محمد عثمان نجاتي : الإدراك الحسي عند ابن سينا ، دار المعارف ١٩٦٦ ، ص ١٤٠ / ٤١ / ٤٢
- (٥) وراجع أيضا لأفلاطون :
Magdi Wahba Dictionary of literary terms, Beirut, 1974, Timaeus and Critias, Trans by, Desmond Lee: Penguin books, Pup 1965.
- (٦) فلوطرخس : الآراء الطبيعية التي ترضى بها الفلاسفة ، ترجمة قسطنطين لوقا ، وهو ضمن كتاب النفس لأرسطو ، ص : ١٦٢
- (٧) الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص : ١٣٥ ، ١٩٥
- (٨) انظر : كتاب النفس لأرسطو ، ص : ١٦٤ وراجع أيضاً : الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص ١٣٤
- (٩) انظر : د. عبد الرحمن بدوي : غريب الفكر اليوناني ، النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٤٦ ص ١٤ وكلذا الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص ٤٦
- (١٠) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي ، تحقيق د. سليمان دنيا ط دار المعارف ، ص ٣٤٣ ، ٣٤٥
- (١١) انظر في هذا السياق ، كتاب النفس لأرسطو وخاصة كتاب الحاس والمحسوس لابن رشد ص ٢١١ ، والإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص : ٢٧ ، وراجع أيضا الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار المعارف ١٩٧٣ ، ص ٢٨ : ٣٢ ، وانظر أيضا لابن سينا : الشفاء ط طهران ١٣٠٣ هـ .
- (١٢) الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص ١٩٣
- (١٣) ابن سينا : الإشارات والتنبيهات ، القسم الثاني ، ص ٤٤٦
- (١٤) يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة ، ص ٨٤

- (١٥) انظر : التعليقات ص ٨٣ - ٨٤
- (١٦) انظر : ابن سينا ، التعليقات ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوي ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٣ ، ص ٨٣ - ٨٤
- (١٧) Alfred North Whitehead, Process and reality, Macmillan Company, N. Y. 1967, P 75. William James, The Principles of Psychology, Pub: W-Benton, U.S. A, 1952, P481. أيضا : وراجع
- (١٨) انظر هنري برجسون : الطاقة الروحية ، ترجمة دسامي الدروي ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ١٧٤ ، ١٧٥
- (١٩) انظر : يوسف كرم : الطبيعة وما بعد الطبيعة ، ص ٨٦ ، ٨٨
- (٢٠) W-James, The Principles of Psychology, P480,
- (٢١) Ibid, P500, 501.
- (٢٢) Paul. R. Miller, Sense and symbol, Staples Press, 1969, P98.
- (٢٣) See, D.M.Armstrong: A materialist theory of the mind, international library of Philosophy and scientific method, London Routledge Kegan Paul, 1968, P291, 92, 95.
- (٢٤) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks: Literary Criticism, a Shorthistory, Pub, Routledge and Kegan Paul, London 1970, V, II, P, 256, 57, 304, 305.
- (٢٥) Locke and Berkeley, modern Studies in Philosophy, edited by, C. B. Martin and D. M. Armstrong, London, Ps 75, 366.
- (٢٦) انظر : الدكتور فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، النهضة ١٩٦٢ ، ص ٦٠ ، ٨٦
- (٢٧) الدكتور مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث ، مكتبة الشباب ط ١٩٦٥ ، ص ١٠٤
- (٢٨) Jonathan Bennett, Kants analytic, Cambridge, 1966, P134,
- (٢٩) Kants analytic, P 134, 135.
- (٣٠) Ibid, P 135, 137.
- (٣١) انظر ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، ص ٦٧
- العيان والحدس عند كانت هو الامتثال الجزئي بينا التصور هو الامتثال الكلي ، أي امتثال صفات مشتركة بين عدة موضوعات ، والعيان بهذا المعنى أسبق من التصور لاتصاله المباشر بموضوعه عن طريق الحس (راجع / د . عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ط ١٩٥٥)
- (٣٢) د . فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة ص ٦٨
- (٣٣) الدكتور عبد الرحمن بدوي ، المثالية الألمانية ، دار النهضة ١٩٦٥ ، ص ٦٣ ، ٦٤
- (٣٤) إيمانويل كانت ، مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ترجمة د . نازلي إسماعيل ومراجعة د . عبد الرحمن بدوي ، دار الكتاب ١٩٦٨ ، ص ٨٦ - ٨٧
- (٣٥) هنري برجسون ، الطاقة الروحية ، ص ١٥ وانظر في المرجع نفسه ص ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٩
- (٣٦) ١ . بنوي ، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ج ٢ ، دار

النهضة ١٩٦٧ ، ص ٢٠٢ ، ٢٠٣

H. Bergson, *Matiere et memoire*, 1896

وراجع أيضا :

(٣٧) يوسف كرم ، الطبيعة وما بعد الطبيعة ص : ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩

(٣٨) انظر حبيب الشاوي : بين برجسون وسارتر ، دار المعارف ١٩٦٣ ص : ٧٣ - ٨٥

Alfred North whitehead, *Process and reality*, The Macmillan Company, N. Y. Sixth

pr, 1967 p7.

Alfred North Whitehead, *Process and reality*, The Macmillan Company, N. Y. Sixth (٣٩)

pr, 1967, p7.

Process and reality, p75, 201, 202, 285. (٤٠)

D. G. James, *Scepticism and poetry, an essay on the poetic imagination*, first pub, (٤١)

1937, second, 1960, p31, 32.

Edmund Husserl, *Ideas: general introduction to pure phenomenology*, trans by, W. (٤٢)

R. Boyce Gibson, London, 1931, p91.

Ibid, See p : 136, 160. (٤٣)

Ibid, See, p : 263, 264, 291. (٤٤)

Readings in existential phenomenology: edited by, Nathaniel (٤٥)

ومقال ميرلو بوتني تحت عنوان

Lawrance and Daniel Oconnor, prentice Hall, 1967, p31 primacy of perception and

its philosophical Consequences.

Ibid, See, p232, 33. (٤٦)

Ibid, p34, 35. (٤٧)

Ibid, See, pp35, 36, 40. (٤٨)

Readings in twentieth Century philosophy: ed by, W.P. Alston and George (٤٩)

Nakhnikian, Macmillan, London, 1963, pp: 670, 71. (٥٠)

J.P. Sartre, *L'Imaginaire*, Galimard, Paris, 1928 *L'Imagination*, P.U.F. Paris 1950. (٥١)

Aristotle dictionary, p296-97. (٥٢)

(٥٣) بين برجسون وسارتر ، ص ٧٣ - ٨٥ وراجع أيضا لسارتر ما أحيال عليه المؤلف :

(٥٤) الدكتور عبد الرحمن بدوي : أرسطو طاليس في النفس ، وانظر في المصدر نفسه تلخيص ابن رشد

كتاب الحاس والمحموس لأرسطو ، ص : ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٣ .

Readings on existential phenomenology, essay on memory Trans, by, Erwin Straus,

trans by, Reinhard Krambach, p57.

(٥٥) الدكتور عبد الرحمن بدوي : أفلاطون ، مكتب النهضة ، الطبعة الرابعة ، ١٩٦٤ ، ص :

١٩٥ ، ٢٠٣

(٥٦) أفلوطين : التساعية الرابعة في النفس ، دراسة وترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، ومراجعة الدكتور

محمد سليم سالم ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ ، ص : ١٢١

- (٥٧) انظر المراجع السابق ، ص : ١٢٢ - ١٢٥
- (٥٨) الدكتور عبد الرحمن بدوي : الزمان الوجودي ، مكتب النهضة ، الطبعة الثانية ١٩٥٥ ، ص : ٩٨
- (٥٩) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص : ٣٣ وراجع أيضا / الدكتور عثمان نجاشي : الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص : ١٩٠
- (٦٠) انظر الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ص ١٨٥
- (٦١) انظر في هذا المجال مقالا لآيرفين شتراوس وهو ضمن كتاب
- Readings in existential phenomenology. ص : ٥٩ ، ٥٨ ، ٥٧ .
- (٦٢) W.James The principles of psychology, p48K, 482.
- (٦٣) J.Ratner, The philosophy of Spinoza, modern Library N. Y. 1927, See also, Stuart Hampshire, Spinoza, Penguin books, 1951, p91. Jonathan bennett, Kants analytic, p136.
- (٦٤) انظر : إميل بوترو : فلسفة كانت ، ترجمة الدكتور عثمان أمين ، الهيئة المصرية العامة ط ١٩٧١ ، ص : ١٠٦
- (٦٥) ١. بنوي : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ، ص : ١٨١ ، ٢١٧
- (٦٦) انظر / هنري برجسون : الطاقة الروحية وراجع بشكل خاص في هذا المصدر مكتبته عن النفس والجسم والجهود العقلية وذكرى الحاضر والتعرف الكاذب .
- (٦٧) انظر / الدكتور عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ص : ٢٤٢ - ٢٤٦ وراجع ما جال إليه المؤلف :
- (٦٨) Pierre Janet : Levoition de la memoire et la notion de temps, Paris, 1928.
- (٦٩) Edmund Husserl, General introduction to pure phenomenology, p291.
- (٧٠) Erwin Straus, On memary traces, p57, 63, 64.
- (٧١) Ibid, p64, 65. Ibid, p69, 70.
- (٧٢) انظر / جان بول سارتر ، الوجود والعدم ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي منشورات الآداب - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٦ ، ص : ٢٠٢ - ٢٢٢
- (٧٣) انظر : أرسطو في النفس ، ص ٧٠ ، ٧١ ، ٧٩ ، ٢١٠
- (٧٤) رسائل الكندي الفلسفية ، تحقيق الدكتور أبو ريده ، دار الفكر العربي ١٩٥٥ نقلاً عن الصورة الفنية .
- (٧٥) الصورة الفنية ، ص : ١٥ - ١٦
- (٧٦) ابن سينا : الاشارات والتنبيهات ، ص : ٣٤٣ ، ٣٧٨
- (٧٧) انظر / الإدراك الحسي عند ابن سينا ، ١٧٦ - ١٧٨
- (٧٨) W.K. Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism, VIII, p385, 86.
- (٧٩) Samuel T. Coleridge, aselection of his poems and prose, by, Kathleen Raine, penguin books, first pub, 1957, p191.
- (٨٠) Basil willey, Nineteenth - Century studies, Coleridge to Matthew Arnold, penguin books, 1964, 24, 25.

- (٨١) فتّاد كامل ، الفرد في فلسفة شوبنهاور ، دار المعارف ١٩٦٣ ، ص : ٦٦ / ٦٧ وراجع ما أحال عليه المؤلف لشوبنهاور :
- Le monde Comme Volonte et Comme representation, trans by, A. Bureleau, Paris 1924, 3vol.
- (٨٢) Readings in existential phenomenology, an essay on imagination by, E. Minkowski, trans by, Nathaniel auerence, p77.
- (٨٣) Ibid, p 78.
- (٨٤) Ibid, pp: 86, 87, 88, 90, 91.
- (٨٥) الدكتور محمد علي الكردي : نظرية الخيال عند جاستون بأنلار ، مقال في مجلة عالم الفكر المجلد الحادى عشر - العدد الثانى ١٩٨٠ ، ص : ٢٠٢
- (٨٦) المرجع السابق ، ص : ٢٠٣ ، ٢٠٤
- كتاب الخيال Limginaire وقد أصدره الناشر N. R. F عام ١٩٣٩
- (٨٧) جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، دار الآداب بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦٦ ، ص : ٩٤٥ / ٩٤٦
- (٨٨) Transcendence الموجد والعدم ، ص : ٩٤٧ - ٩٤٨ : في مقدمة الوجود والعدم تعريف للعلو بأنه العملية التى بها ما هو لذاته يمتضى إلى أبعد ما هو معطى في مشروع يصممه لنفسه ، وأحياناً يسمى ما هو لذاته علواً ، وإذا جعلت من الغير موضوعاً فإنه يصبح بالنسبة إلى علواً معلواً ، وقد جعل هيدجر من العلو العلاقة القائمة بين الأنية (الإنسان) وبين العالم .
- (٨٩) انظر المرجع السابق ، ص : ٩٤٨ / ٩٤٩
- (٩٠) انظر الغزالي / مشكاة الأنوار ، تحقيق وتقديم الدكتور أبو العلا عفيفي ، الدار القومية ١٩٦٤ ، ص : ٣٤
- (٩١) مشكاة الأنوار ، ص : ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٠
- (٩٢) المرجع السابق ، ص : ٨٩
- (٩٣) شهاب الدين السهروردى في الذكرى المثوية الثامنة لوفاته ، الهبة العامة للكتاب ١٩٧٤ - راجع في المصدر السابق مقالاً للدكتور محمد علي أبو ريان تحت عنوان «الأشراقية - مدرسة أفلاطونية إسلامية» ص : ٥٥ - ٥٦
- (٩٤) المرجع السابق ، ص : ٥٦ - ٥٧
- (٩٥) المرجع السابق ، ص : ٥٧ - ٥٨
- (٩٦) انظر في المصدر السابق مقالاً للدكتور أبو الوفا التفتازانى بعنوان «ابن سبعين وحكيم الأشراق» ص : ٣٠٦ - ٣٠٧ وراجع أيضاً للسهروردى : مجموعة الحكمة الإلهية ج ١ إستانبول ١٩٤٥ ، النشريات الإسلامية بتصحيح هـ . كوربان ويحتوى على : التلويحات اللوحية والعرشية وكتاب المقامات وكتاب المشارع والمطارحات ، وراجع أيضاً : مجموعة دوم ، مصنفات شيخ إشراق شهاب الدين يحيى السهروردى ج ٢ - باريس طهران ١٩٥٢ نشر هـ . كوربان ويحتوى على حكمة الإشراق ورسالة في اعتقاد الحكماء وقصة الغربة الغربية ، وانظر من المراجع الحديثة أصول الفلسفة الإشراقية للدكتور أبو ريان ، بيروت ١٩٦٩ .

- (٩٧) ابن عربي : للفتوحات المكية ، ط . دار صادر ، بيروت ، ج ٢ ، ص : ٣٠٩
- (٩٨) المرجع السابق ص ٣١٢ وراجع فيما يتعلق بالإكسير مفهوم الكيمياء الصوفية التي سماها ابن عربي بكيمياء السعادة ، الفتوحات ج ٢ ص : ٢٧٠ - ٢٧٢ وتكلم بشأنها عن اعتدال الطباع والمقادير والأوزان والاستحالات وتناكح العناصر منتجها بهذه الحقائق صوب مفهوم عرفاني يتمثل في السلوك والأخلاق ومعالجة أمراض النفس من الطلل المانعة عن التحقيق .
- (٩٩) انظر / فصوص الحكم لابن عربي ط الحلبي ١٩٦٦ ، فصي حكمة إلهية في كلمة آدمية
- (١٠٠) ابن عربي / مجموع الرسائل ط حيدر آباد ١٩٤٨ ، ج ١ انظر آخر رسالته إلى الإمام الرازي
- (١٠١) الفتوحات المكية ، ج ١ ، ص : ٣٠٤
- H. Corbin, Creative imagination in the Sufism of Ibn-Arabi trans by, Ralph (١٠٢) manheim, London, 1969, p218.
- (١٠٣) مجموعة رسائل ابن عربي : انظر رسالة في اصطلاحات الصوفية ، الجزء الثاني .
- (١٠٤) الفتوحات المكية ، الجزء الأول ص : ١٢٦ ، وراجع أيضا الفتوحات بتحقيق د . هنيان يحيى السفر الثاني ، فقرة ٣٨٤ ، ص : ٢٥٧ - ٢٥٨
- (١٠٥) الكرماني : شرح صحيح البخاري ، ج ٢ ، ص ١١ ، ١٢ ، ١٣ .
- (١٠٦) الفتوحات ، ج ١ ، ص : ١٢٦ ، وراجع أيضاً في «مفتاح كنوز السنة» الأحاديث الخاصة بالنخل وصلتها بالمسلم .
- (١٠٧) ت . ج . دى بور : تاريخ الفلسفة في الإسلام ، ترجمة د . عبد الهادي أبو ريده ، ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٥٧ ، ص ٢٤٤ .
- (١٠٨) جيمس فريزر : الغش الذهبي ، ترجمة د . أحمد أبو زيد ، ط ١٩٧١ ، ج ١ : الفصل التاسع وهو الخاص بعبادة الشجر .
- (١٠٩) جيمس فريزر : الفولكلور في العهد القديم ، ترجمة د . نبيلة إبراهيم ط ١٩٧٢ ، ج ٢ ص : ٨٥ ، ١٠٧
- (١١٠) مجموع رسائل ابن عربي ط حيدر آباد ١٩٤٨ ، رسالة نقش الفصوص ، الجزء الثاني
- (١١١) الغزالي ، مشكاة الأنوار ، ص : ٦٩
- (١١٢) ابن عربي ، فصوص الحكم ، ص : ١٣٣
- (١١٣) ابن عربي : فصوص الحكم ص : ١٣٦ - ١٣٧
- (١١٤) ابن عربي : الفتوحات المكية ، ج ٢ ص : ١٨٣
- (١١٥) أبو نصر الفارابي : المدينة الفاضلة ، دار العراق ، بيروت ١٩٥٥ ، ص : ٧٩
- (١١٦) أبو علي بن سينا : التعليقات ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوي ، الهيئة المصرية العامة ١٩٧٣ ، ص : ٨٢
- (١١٧) أبو حامد الغزالي ، مشكاة الأنوار ، ص : ٧٥ ، ٧٦
- (١١٨) ابن عربي : فصوص الحكم ، ص : ١٣٣ - ١٣٤
- (١١٩) J. Ratner, The philosophy of Spinoza, moderary N. Y. 1927, p46, 47.
- (١٢٠) انظر الفتوحات ، دار صادر - بيروت ، ج ٢ ، ص : ٥٨

(١٢١) المرجع السابق ، ج ٢ ، ص : ٣٧٥ ، ٣٧٦ .

ذكر الكرمانى فى الشرح الذى علقه على صحيح البخارى توثيق الرواة على هذا النحو :
عبد الله بن يوسف هو أبو عبد الله التنيسى ، أصله من دمشق ، وقال البخارى لقيته بمصر ، وقيل مات سنة ٢١٧ أو ٢١٨ هـ ، وأما مالك فهو إمام دار الهجرة ، أبو عبد الله مالك بن أنس الأصبحى المدنى ، مات سنة ١٧٩ هـ . وهشام هو ابن عروة بن الزبير بن العوام تابعى ولد سنة ٦١ هـ وتوفى ببغداد زمن المنصور سنة ١٤٦ هـ .

وأما يحيى بن بكير فهو أبو زكريا يحيى بن عبد الله بن بكير القرشى الهزومى المصرى ، ولد سنة ١٥٤ أو ١٥٥ هـ وتوفى سنة ٢٣١ هـ ، والليث هو أبو الحارث الليث بن سعد ، ولد سنة ٩٣ هـ وتوفى فى شعبان سنة ١٥٧ هـ ، وعقيل هو ابن خالد الأيل ، مولى عثمان بن عفان رضى الله عنه ، توفى بمصر سنة ١٠٤ أو ١٤١ هـ . وابن شهاب هو الإمام أبو بكر محمد بن مسلم بن عبيد الله بن عبد الله بن شهاب ، وهو تابعى كبير سكن الشام ، وضع عشرة من الصحابة بل أكثر ، توفى بالشام سابع عشر رمضان سنة ١٢٤ هـ ، وأما عروة بن الزبير فأحد فقهاء المدينة السبعة وأمه أسماء وعائشة خالته .

وفى قوله « يتمثل لى الملك رجلاً فيكلمنى فأخى ما يقول » ذكر الكرمانى فى شرحه على البخارى أن دحية بن خليفة بن فروة الكلبي ، كان أجمل الناس وجهاً ، وكان جبريل يأتى النبي صلى الله عليه وسلم فى صورة دحية بلجالة ، وهو الذى حمل كتاب رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى عظيم بصرى .

راجع : شرح صحيح البخارى للكرمانى ، المطبعة المصرية ، ١٩٣٣ ، الجزء الأول (كتاب بدء الوحى)

(١٢٢) شرح صحيح البخارى للكرمانى ، الجزء الأول ص : ٢٧ ، ٢٩

(١٢٣) الفتوحات المكية ، الجزء الثانى ، ص : ١٣٠ وأنظر أيضاً مجموعة رسائل ابن عربى ، الجزء الثانى وفيه رسالة خاصة باصطلاح الصوفية ، وراجع تعريف الصلصلة فى الإنسان الكامل للجميل الجزء الأول ص : ٦٤

(١٢٤) عهد الرازقى الكاشانى : كشف الوجوه الغر لمعانى نظم الدر وهو على هامش ديوان عمر بن القارض بشرحى البورينى والنابلسى ، بالمطبعة الخيرية ١٣١٠ هـ ، ج ١ ، ص : ١٨٨

(١٢٥) الفتوحات المكية ، الجزء الثالث : الباب العاشر وثلاثمائة فى معرفة منزل الصلصلة الروحانية من الحضرة الموسوية ، ص : ٣٩ ، ٤٠

(١٢٦) H. Corbin, Creative imagination in the Sufism of Ibn-Arabi p216, 217.

Ibid, p217. (١٢٧)

(١٢٨) فصوص الحكم ، فصحة قلبية فى كلمة شعبية ، وراجع فيما يتعلق بالنفسى الروحانى الفتوحات المكية الجزء الأول : الباب الخامس عشر فى معرفة الأنفاس وأقطابها المحققين والجزء الثانى « الباب الثانى والتسعون ومائة » فى معرفة النفس وأسراره ، ويسرى ابن عربى بين النفس الروحانى وبين الماء وهو مصطلح ألم به الصوفية من الحديث : « وهو الذى أجاب فيه الرسول صلى الله عليه وسلم سئل أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق فقال كان فى عاء ، وهو السمحاق الرقيق ، والماء والنفس كلاهما تعبيران عرفانى عن فكرة الميول فى الفلسفة اليونانية .

- (١٢٩) الفتوحات ، ج ٢ ، ص : ٣١٠
- (١٣٠) المرجع السابق ، ص : ٣١٣
- H. Corbin : Creative imagination, p : 182. (١٣١)
- (١٣٢) انظر : الفتوحات ج ٢ ص ٣١٠
- (١٣٣) انظر / الفتوحات ج ٢ ص : ٣١١
- H. Corbin : Creative imagination, p219. (١٣٤)
- (١٣٥) الفتوحات ، ج ٤ ، ص : ٣٢٨
- (١٣٦) انظر لعبد الكريم الجبلى : كتاب شرح مشكلات الفتوحات المكية وفتح الأبواب المغلقات من العلوم الدنية ، وهو مخطوط عثرنا عليه بمكتبة سوهاج ، وربما سمح الوقت فأخر جناه محققا . وقد ورد في المخطوط ذكر كتاب للجبلي أطلقه مازال مخطوطاً وعنوانه : التاموس الأعظم وقد تناول في الجزء التاسع عشر تحقيق الخيال والبرزخ والمثال وأرض الحقيقة . انظر ص : ٦٩ - ٧١ وأشار في الإنسان الكامل إلى كتاب آخر له عنوانه «قطب المعجائب وفلك الغرائب»
- (١٣٧) انظر / مجموعة رسائل ابن عربي ، الجزء الثاني «رسالة اصطلاح الصوفية» ذكر ابن عربي أنه ألفها بمطية سنة ٦١٥ هـ ، وانظر هذا التعريف أيضا في الفتوحات ، ج ٢ ، ص : ١٣٠
- (١٣٨) انظر / د. عبد الرحمن بدوي : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، مكتبة النهضة ١٩٤٧ ص : ٤٥ - ٤٨ وراجع أيضا مختار رسائل جابر بن حيان نشرة كراوس - القاهرة ١٩٣٥ وفصوص الحكم لابن عربي ، فصوص الحكمة قدوسية في كلمة إدرسية ، والإنسان الكامل للجبلي وانظر بحثا للدكتور بدوي في الكتاب السابق تحت عنوان «صورة هرمس في الفكر العربي»
- (١٣٩) انظر / كتابنا : الرمز الشعري عند الصوفية ، ط بيروت دار الأندلس ودار الكندي ، ١٩٧٨ ص ١٤١ - ١٤٦ وراجع أيضا : فصوص الحكم ، فصوص حكمة نفثية في كلمة شبيهة وفصوص حكمة حقبة في كلمة إسحاقية ، وانظر للجبلي الإنسان الكامل ج ١ ص ٣٣ ، ولابن عربي مجموع الرسائل ج ٢ ، وراجع له الفتوحات المكية بتحقيق دهنال بجي ، السفر الرابع ، ص ٤٠٦ ، ٤٢٥ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ وانظر أيضا لكوربان Creative imagination ، 156 ، 151 ، p
- (١٤٠) الفتوحات المكية ، ج ٣ ، ص ٤٧٠ وهو الباب الخامس والسبعون وثلاثمائة في معرفة منزل الفضاهي الخيالي وعالم الحقائق والامتزاج ، وراجع أيضا : الخيال في مذهب ابن عربي للدكتور محمود قاسم ، نشر معهد الدراسات العربية ص ١٩٦٩ .
- (١٤١) انظر / الفتوحات المكية ، ج ٢ ، ص ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ ، وراجع أيضا لكوربان Creative imagination.
- H. Corbin, Creative imagination, p : 179, 180. (١٤٢)
- H. Corbin, p 180, 181. (١٤٣)
- H. Read, Collected essays in literary Criticism, London 1950, Second edition, o : 71, (١٤٤)
- 84.
- (١٤٥) الفتوحات المكية ، ج ١ ، ص ١٢٧ .
- (١٤٦) انظر : الفتوحات المكية ، ص ١٢٨ - ١٣١
- (١٤٧) الدكتور عبد الرحمن بدوي : أفلوطين عند العرب ، دار النهضة ١٩٦٦ ، ص ٢٢ .

- (١٤٨) انظر لابن عربى رسالة الأتوار ضمن مجموع رسائله ، الجزء الأول .
- (١٤٩) انظر / مجموع رسائل ابن عربى ، ط حيدر آباد ١٣٦٧ / ١٩٤٨ ، «رسالة الإسراء» .
- (١٥٠) انظر الإنسان الكامل ، الجزء الأول والجزء الثانى .
- (١٥١) الدكتور عبد الرحمن بدوى : شخصيات قلقة فى الإسلام ، الطبعة الثانية ١٩٦٤ ، ص ١٣٦ - ١٣٧ .
- (١٥٢) انظر / المرجع السابق ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .
- (١٥٣) الدكتور جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، ص : ٢١ .
- (١٥٤) المرجع السابق ، ٢١ ، ٢٤ ، ٢٧ وراجع أيضا للفارابى مقالة فى قوانين صناعة الشعراء وهى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو تحقيق ودراسة الدكتور عبد الرحمن بدوى مكتبة النهضة ط ١٩٥٣ .
- (١٥٥) انظر جان سارتر : نظرية فى الانفعالات ، ترجمة د . سامى محمود على وعبد السلام القفاش ، ط دار المعارف ١٩٦٠ .
- التصديق عند المناطقة إدراك النسبة بين الموضوع والمحمول وهوتال فى الوضع للتصور إذ التصور إدراك للمفرد فى دلالاته العينية المطابقة ، فهو حصول صورة الشيء من غير حكم عليه بنى أو إثبات كإدراك الإنسان من غير حكم عليه بشيء ، وأما التصديق فهو إدراك أن النسبة واقعة أو غير واقعة .
- قال الخيصى فى شرحه على التهذيب معنى إذعان النسبة إدراكها على وجه يطلق عليه اسم التسليم والقبول ، ونقل عن العضد والسعد والسيد أن الإذعان الاعتقاد سواء كان راجحاً وهو الظن ، أو جازماً غير مطابق وهو الجهل المركب ، أو مطابقاً راسخاً لا يعرض له الزوال بتشكيك المشكك وهو اليقين ، أو غير راسخ وهو التقليد ، والإذعان عند المناطقة بمعنى الإدراك وعند المتكلمين بمعنى التسليم والقبول . وأول تصديق هو القضية التى يتركب منها الفكر المؤدى بالترتيب الخاص إلى التصديق بالمجهول التصديق .
- انظر / حاشية الصبان على ملوى السلم - المطبعة الأزهرية ١٣١٠هـ ، ص ٤٢ وراجع أيضا المبادئ المنطقية للعلامة عبد الله الفيومى ، المطبوعات العلمية ١٣٢٧هـ ، ص : ١٠ .
- (١٥٦) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية فى كتاب معانى الشعر نشر وتحقيق الدكتور محمد سليم سالم - مركز تحقيق التراث ، ص : ١٥ - ١٦ - ٢٠ - ٢١ .
- (١٥٧) المرجع السابق ص : ٢٢ ، ٢٣ .
- نقل أبو بشرمى بن يونس كتاب الشعر لأرسطو إلى العربية ، وقد نشر دافيد صمويل مرجوليوت D. S. Margoliouth سنة ١٨٨٧ الترجمة السابقة وأضاف إليها قسم الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا ، والفقرة الصغيرة الواردة عن الشعر فى عيون الحكمة لابن سينا بشرح فخر الدين الرازى ، وشدرة بالسريانية فى تعريف المأساة ، ثم فن الشعر لابن العبرى من كتابه «زبدة الحكمة» باللغة السريانية .
- وتلقت النص كما قدمه مرجوليوت وعلى رأسهم هرمن ديلز الذى بين نتائج الترجمة فى تصحيح النص اليونانى ، وتلاه انجرام بيوتر I. Bywater سنة ١٨٨٩ . وآفة هذه الاستشارات للترجمة العربية أنه لم تعرف بعد هذه الترجمة العربية فى ترجمة لا تينية دقيقة ، يضاف إلى ما سبق أخطاء مرجوليوت فى نشر النص العربى للترجمة ، وقد ظهر من بعد عالم فيلولوجى نشر الترجمة العربية وترجمتها إلى اللاتينية وراجع جميع المخطوطات اليونانية ، وهو الدكتور ياروسلاوس تكاتش Jaroslaus Tkatsch . راجع فى هذه الحاشية الدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر

لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، النهضة ١٩٥٣ ص :

٣٤ - ٣٦

(١٥٨) الدكتور شكري محمد عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشرمى بن يونس دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص : ٢١٠ - ٢١١ - ٢١٢ وانظر أيضا للدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطوطاليس مع الترجمة العربية القديمة وفيه إيراد للفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب الشفاء لابن سينا ، ولا تختلف آراؤه في الشفاء عما أوردنا له من نصوص مأخوذة من كتابه الحكمة العروضية في معاني الشعر ولذا لم نشأ أن نسوق رأيه ههنا على كتاب الشفاء لما في ذلك من تكرار .

(١٥٩) الدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطوطاليس ، ص : ٢٠٢ ، ٢٠٣
وراجع فيما يتعلق بعبارة ابن رشد في الاستعارة وأنها إبدال من نسب متساوية قول أرسطو في كتاب الشعر إن هناك مناسبة إذا كانت نسبة الاسم الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث ، فيصح عندئذ أن يستعمل الرابع بدلاً من الثاني والثاني بدلاً من الرابع ، ومن هذا القبيل أن نسبة الشيفوخة إلى العمر كنسبة المساء إلى النهار ، فيسمى المساء شيفوخة النهار وتسمى الشيفوخة مساء العمر كما يقول أمبيدو كليس - راجع كتاب الشعر بتحقيق وترجمة ودراسة الدكتور شكري عياد ، ص : ١١٨

(١٦٠) الدكتور عبد الرحمن بدوى : فن الشعر لأرسطوطاليس ، ص : ٢٠٣
(١٦١) انظر المرجع السابق ، ص : ٢٠٣ ، ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٥ ، وراجع في المصدر السابق مقالة في فواتير صناعة الشعراء للمعلم الثاني أبي نصر الفارابي .
(١٦٢) الدكتور لطفى عبد البديع / التركيب اللغوي للأدب ، مكتب النهضة ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ، ص : ٧٦ ، ٧٧ وراجع أيضاً كتاب العبارة نقل إسحاق بن حنين من كتاب منطق أرسطو بتحقيق عبد الرحمن بدوى .

(١٦٣) الدكتور مصطفى مندور : اللغة والحضارة منشأة المعارف ١٩٧٤ ، ص : ٩٢
(١٦٤) راجع في هذا الرأي الدكتور شكري عياد - كتاب أرسطوطاليس في الشعر ص : ٢٨٤
(١٦٥) الآمدى : الموازنة طه صبيح بدون تاريخ ، ص : ١٨٢ ، ١٨٣
(١٦٦) قدامة بن جعفر : نقد الشعر طه الجوائب ١٣٠٢ ، ص : ٤
(١٦٧) أرسطو : الطبيعة أو السجاع الطبيعي ، ترجمة إسحق بن حنين مع شروح ابن السمع وابن عدى ومضى بن يونس وأبي الفرج الطيب ، تحقيق وتقديم الدكتور عبد الرحمن بدوى ، الدار القومية للنشر ، ط ١٩٦٤ ، ج أول ، ص : ١٠٠ - ١٠١ - ١٠٢ ، ١٣٧

(١٦٨) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة طه صبيح بدون تاريخ ص : ٢٤١ ، ٢٤٤
(١٦٩) انظر / أسرار البلاغة ص : ٢٤٤ ، ٢٤٥
(١٧٠) المرجع السابق ، ص : ٢٤٦ ، ٢٤٧
(١٧١) المرجع السابق ، ص : ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٢
(١٧٢) أبو الحسن حازم القرطاجنى ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب ابن الحوجة ، تونس ، دار الكتب الشرقية ، ط ١٩٦٦ ، ص : ٨٣
(١٧٣) المرجع السابق ، ص : ٨٥
(١٧٤) منهاج البلغاء ، ص : ٨٥ ، ٨٦
(١٧٥) المرجع السابق ، ص : ٨٦

- (١٧٦) منهاج البلغاء ، ص : ٨٩
- (١٧٧) منهاج البلغاء ، ص : ١١٦
- (١٧٨) الدكتور شكرى عياد ، كتاب أرسطو طاليس في الشعر ، ص : ٣٦ ، ٣٨
- (١٧٩) انظر مارتين هيدجر ، في الفلسفة والشعر ، ترجمة الدكتور عثمان أمين ، ط الدار القومية ١٩٦٣
- (١٨٠) منهاج البلغاء ، ص : ١٢٧
- (١٨١) المرجع السابق ، ص : ٩٠ / ٩١
- (١٨٢) منهاج البلغاء ، ص : ١١١
- (١٨٣) منهاج البلغاء ، ص : ٨٩
- (١٨٤) منهاج البلغاء ، ص : ٨٩ ، ٩٠
- (١٨٥) انظر : منهاج البلغاء ص : ٩٠
- (١٨٦) أنظر : أبو عبد الله محمد بن عمران الزياتي ، الموشح ، تحقيق علي محمد البجاوي ط دار النهضة ١٩٦٥ وراجع أيضا للقاضي الجرجاني كتاب الوساطة تحقيق البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، الحلبي ، القاهرة بدون تاريخ .
- (١٨٧) منهاج البلغاء ، ص : ٩٥
- (١٨٨) أبو الطيب المتنبى ، الديوان بشرح المكي ، ج ٣ ، ط دار المعارف بيروت .
- (١٨٩) منهاج البلغاء ، ص : ٩٣ ، ٩٤
- (١٩٠) منهاج البلغاء ، ص : ٩٧
- (١٩١) منهاج البلغاء ، ص : ٩٨ ، ٩٩
- (١٩٢) منهاج البلغاء ، ص : ١٠٩ ، ١١٠
- (١٩٣) الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياها وظواهره الفنية واللغوية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ١٩٧٨ ، ص : ٥٣
- (١٩٤) الجرجاني : أسرار البلاغة ، انظر ص : ٢٩ - ٣٢
- (١٩٥) انظر لسائر : الوجود والعدم ، ص : ٩٤٦ ، ٩٤٧
- (١٩٦) أبو الحسن علي بن عيسى الرماني : النكت في إيجاز القرآن وهو ضمن ثلاث رسائل في إيجاز القرآن . تحقيق ودراسة محمد خلف الله والدكتور محمد زهلول سلام ، الطبعة الثالثة دار المعارف ، ص : ٨٠ ، ٨١
- (١٩٧) انظر لعبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص : ٩٣ - ١٢٣
- (١٩٨) الدكتور جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص : ٢٠٤
- (١٩٩) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، انظر ص : ١٤٩ - ١٥٢ - ١٥٣ - ١٦٩ .
- (٢٠٠) انظر الرماني : النكت في إيجاز القرآن وهو ضمن ثلاث رسائل في الإيجاز ، ص : ٨٥ ، ٩٤
- (٢٠١) انظر : الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص : ٢٢٠ ، ٢٢١
- (٢٠٢) انظر : الجرجاني ، أسرار البلاغة ص : ٣٤٠ ، ٣٦٦ ، ودلائل الإيجاز ، الطبعة السادسة ، ١٩٦٠ ، ص : ١٩٣ - ١٩٧ .
- (٢٠٣) الدكتور لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ ، ص : ٢٥
- (٢٠٤) انظر كتابنا : الرمز الشعري عند الصوفية ، ط دار الأندلس ودار الكندي ، بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٨ ص : ٧٣ ، ٧٧

- (٢٠٥) انظر مارتن هيدجر : نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د. عبد الغفار مكاوي ، ط دار الثقافة ، ١٩٧٧ ، ص : ٢٥٨ ، ٢٥٩ .
- (٢٠٦) انظر حاشية الضبان على ملوى السلم ، المطبعة الأزهرية المصرية ، الطبعة الثالثة ص : ٧
- (٢٠٧) د. جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص : ٢٠١
- (٢٠٨) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص : ٤٨ نقلاً عن الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي .
- (٢٠٩) د. محمد علي الكردي ، نظرية الخيال عند جامستون باشلار ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، العدد الثاني من المجلد الحادي عشر ، ص : ٥٥١
- (٢١٠) انظر جان بول سارتر : الوجود والعدم ، ص : ٩٥١
- (٢١١) انظر د. عبد الغفار مكاوي : مدرسة الحكمة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ ، ص : ٣٠٧ ، ٣٠٨
- وراجع أيضاً مقال هيدجر الذي أحال عليه المؤلف تحت عنوان « حقيقة العمل الفني » وهو منشور في كتاب هيدجر « دروب مسدودة » ومحاضرة رومانو جوارديني بعنوان « حقيقة الفن » : توبنجن ١٩٥٦
- (٢١٢) الدكتور عبد الغفار مكاوي ، نداء الحقيقة ، ط دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٧ ، ص : ٣٣٦
- بالنمر وضاعة محترقة
في غابات الليل
أى يد أبدية أو عين خالدة
تقدر أن تدع انسجامك الخفيف ؟
ولى أى أحاق مسجقة أو سموات
توهج نار عينيك ؟
- (٢١٣) انظر : الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨١ .
- (٢١٤) انظر : الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية واللغوية ، دار الفكر العربي ، الطبعة الثالثة ١٩٧٨ .
- (٢١٥) انظر : الأصغهاى ، الأغاني ، ج ١ ، ط بيروت ص : ١٢١ : ١٤٥ .
- (٢١٦) الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص : ١٣٦ .
- (٢١٧) انظر : الدكتور محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، الطبعة الرابعة ، ص : ٣٢ ، ٣٣
- (٢١٨) إرنست كاسيرر ، مقال في الإنسان ، ترجمة الدكتور إحسان عباس ، دار الأندلس ، بيروت ١٩٦١ ، ص : ٢٤٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤
- (٢١٩) مقال في الإنسان ، ص : ٢٦٤
- (٢٢٠) انظر : الدكتور محمد غنيمي هلال ، الرومانتيكية ، ط نهضة مصر ص : ٥١ - ٦٧
- (٢٢١) William K. Wimsatt and Cleanth Brooks, Literary Criticism, v: 3 p389.
- (٢٢٢) Literary Criticism, v: 2, p246.
- (٢٢٣) Ibid, v: 3, p390.

(٢٢٤)

Samuel T. Coleridge, a selection of his poems and prose penguin, pub 1957, p 190, 191.

Basil Willey, Nineteenth - Century Studies, p 26, 27.

(٢٢٥) ١٠١ . ريتشارد : مبادئ النقد الأوربي ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، ط المؤسسة المصرية .

للتأليف والترجمة والنشر ص : ٣١٢ .

(٢٢٦)

D. G. James, Scepticism and Poetry, an essay on the poetic imagination, p: 15, 17, 18.

D. G. James, Scepticism and Poetry, P 24, 25, 46, 47.

(٢٢٧)

Literary Criticism, v: 3-p 396.

(٢٢٨)

R. A. Foakes, Romantic Criticism, Pub, Edward Arnold, London, 1968, p 17.

(٢٢٩)

I wandered lonely as a Cloud That floats on high o'er vales and hills, when all at once I. Saw
a Crowd, A host, of golden daffodils; Fluttering and dancing in the breeze. Continuous as
the stars that shine and twinkle on the milky way.

O. Rose, thou art sick The invisible worm that flies in the night In the howling storm, Has
found out thy bed of crimson joy, And his dark secret love Does thy life destroy.

(٢٣٠) انظر الدكتور عبد القادر القط ، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ص : ٣٧٢ / ٣٧٣

My heart leaps up when I behold A rainbow in the sky: So was it when my life began; So is it
now I am a man: So be it when I shall grow old, Or let me die.

The child is father of the man And I could wish my days to be Bound each to each by natural
piety.

(٢٣١) انظر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص : ٣٠٣ ، ٣٠٥

(٢٣٢) راجع في هذه النصوص وتحليلها : الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر

Shelley: Prometheus unbound: Gentleness, Virtue, wisdom and endurance, These are the
seals of that most firm assurance which bars the pit over destruction's strength; And if, with
infirm hand, Eternity, mother of many acts and hours, should free

The serpent that would clasp her with his length

These are the spells by which to re-assume

An empire O'er the disentangled doom

To suffer woes which hope thinks infinite;

To forgive wrongs darker than death or night;

To defy power, which seems omnipotent;

To love, and bear; to hope till hope Creates

From its own wreck the thing it contemplates;

Neither to change, nor falter, nor repent;

This like thy glory, Titan to be

Good, great and joyous, beautiful and free;

This is alone life, Joy, Empire, and Victory

And mid this tumult kubla heard from far

Ancestral voices prophesying war

The shadow of the dome of pleasure

Floated midway on the waves;

Where was heard the mingled measure
From the fountain and the caves,
It was a miracle of rare device,
A sunny pleasure-dome with caves of ice
Adamsel with a dulcimer
In a Vision once I saw :
It was an Abyssinian maid,
And on her dulcimer she played,
Singing of mount Abora
I would build that dome in air,
That sunny dome those caves of ice
And all who heard should see them there,
And all should cry, Beware Beware
His flashing eyes, his floating hair
Wave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread,
For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.

Kathleen Raine, S. T. Coleridge, a selection of his poems and prose, the penguin poets, first pub 1957, p87, 88.

Farewell, farewell but this I tell
To thee, thou wedding-Guest
He prayeth. Well, who loveth well
Boath man and bird and beast
He prayeth best, who loveth best
All things both great and small;
For the dear God who loveth us,
He made and loveth all.

(٢٣٣) انظر : موريس بورا ، الخيال الرومانسي

(٢٣٤) المرجع السابق ، ص : ٩٢

(٢٣٥) انظر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص : ٣٢٢ ، ٣٢٣

(٢٣٦) انظر : الخيال الرومانسي ص : ٣٣١ / ٣٥٦

(٢٣٧) الدكتور محمد الكردي : نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال في مجلة عالم الفكر الكويتية ، العدد الثاني ، المجلد الحادي عشر

(٢٣٨) انظر : الدكتور محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، ط دار النهضة : ص : ١٠٩ - ١١٦

(٢٣٩) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثالثة ١٩٦٤ ص : ٤٢٢ ، ٤٢٣

La Nature est un temple au de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

- ترجمة النص للدكتور محمد غنيمي هلال ، راجع للمترجم النقد الأدبي الحديث وانظر أيضاً:
للدكتور محمد مندور الأدب ومذاهبه ، وديوان أزهار الشربوبلير 1972 Editions Gallimard ،
(٢٤٠) انظر كتابنا : شعر عمر بن الفارض - دراسة في فن الشعر الصوفي ، ط دار الأندلس ،
بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ ، ص : ٢٩٦ ، ٢٩٧
(٢٤١) انظر : الرمز الشعري ص : ١١٥ وراجع أيضاً :
The philosophy of Karl Jaspers, edited by, paul Arthur, 1957, p710.
(٢٤٢) الدكتور محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص : ٤٢٥
(٢٤٣) الدكتور عبد الرحمن بدوي : الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ط النهضة ١٩٤٧ ،
ص : ١٢٠ / ١٢١
أورد الدكتور عبد الرحمن بدوي هذه الترجمة في كتاب «الإنسانية والوجودية في الفكر العربي»
والقصيدة أو ما اختير منها في نصه الأصلي على النحو التالي :
- Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange
Le sein martyrisé d'une antique catin,
Nous Volons au passage un plaisir clandestin
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.
- Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,
- Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons
Et, quand nous respirons, la mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes
Si le viole le poison, le poignard, l'iniendie,
N'ont pas encor brode de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas n'est pas assez hardie.
Mais parmi les chacals, les panthères, les lices.
Les singes, les scorpions, les Vauteurs, les serpents,
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rompants
Dans la ménagerie infâme de nos vices,
Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris
Et dans un bâillement avalerait le monde;
C'est l'Ennui - l'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère
- (٢٤٤) انظر / يجيس جوليفيه ، المذاهب الوجودية ، ترجمة فؤاد كامل ، ط الدار المصرية للتأليف
والترجمة .
Charles Baudelaire, Intimate Journals, trans by Christopher Isherwood, pub, 1969.
(٢٤٥) انظر الدكتور عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر
(٢٤٦) مجلة فصول ، المجلد الثاني العدد الأول ١٩٨١ ، انظر مقال الدكتور عز الدين إسماعيل «عاشق
الحكمة وحكيم المشي»
(٢٤٧) راجع مقال الدكتور : أحمد كمال زكي في مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ١٩٨١ ، وهو
بعنوان «التفسير الأسطوري» .

(٢٤٨) راجع في هذا السياق مقالاً للدكتور جابر عصفور تحت عنوان «أقنعة الشعر المعاصر» مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، وانظر في هذا العدد مقال الدكتور محمد مصطفى هدار «التزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث» .

Literary Criticism, a short history, v IV, p 659. (٢٤٩) (٢٤٩)

EZra pound, Sected poems, London, first pub, 1975. (٢٥٠) (٢٥٠)

Literary Criticism, v IV, p. 677. (٢٥١) (٢٥١)

(٢٥٢) انظر مقال الدكتور محمد علي الكردى «نظرية الخيال عند جاستون باشلار ص : ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٢٥٣) انظر مقال الدكتور محمد علي الكردى «نظرية الخيال عند جاستون باشلار ص ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

(٢٥٤) راجع ، إرنست كاسيرر ، مقال في الإنسان ، ترجمة د . إحسان عباس ط دار الأنثوس ، بيروت ١٩٦١ ، ص : ٢٨٢ / ٢٨٣ .

(٢٥٥) انظر / ١٠١ . رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د . مصطفى بدوى ومراجعة د . لويس عوض ، ط المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر ، ص : ٣٠٩ - ٣١١ .

Literary Criticism. v IV, p 661. (٢٥٦)

(٢٥٧) انظر / ١٠١ . رتشاردز ، العلم والشعر ، ترجمة د . مصطفى بدوى ومراجعة د . سهر الماوى ، ط مكتبة الأنجلو المصرية .

(٢٥٨) انظر / د . مصطفى ناصف ، مشكلة المعنى في النقد الحديث ، ص : ١٠٥ ، ١٠٦ .

(٢٥٩) د . جابر عصفور ، الصورة الفنية ، ص : ٦٨ وانظر أيضاً المرجع الذى أحال عليه :

T. E. Hulme, Speculations, edited by. H. Read, London, 1960, p 139, 140.

(٢٦٠) ١٠١ . رتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ص : ٣١٠ .

Susanne K. Langer, philosophy in a new Key, New American library, 195, p 107. (٢٦١)

المصادر والمراجع

١ - المصادر العربية

- ١٠١ . ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة د . مصطفى بدوى ، ط المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر .
- العلم والشعر ، ترجمة د . مصطفى بدوى ط مكتبة الأنجلو المصرية .
- ١ . بنوني مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا ترجمة د . عبد الرحمن بدوى ، دار النهضة ١٩٦٧ .
- ابن سينا الإشارات والتنبيهات مع شرح نصير الدين الطوسي تحقيق د . سليمان دنيا ، ط دار المعارف .
- التعليقات ، تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن بدوى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ . المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر نشر وتحقيق د . محمد سليم سالم ، مركز تحقيق التراث الشفاء ، ط طهران ١٣٠٣ هـ
- أبو الحسن حازم القرطاجني منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجه ، تونس ، دار الكتب الشرقية ١٩٦٦
- أبو الحسن علي بن عيسى النكت في إعجاز القرآن وهو ضمن ثلاث رسائل
- الرماني في الإعجاز ، تحقيق ودراسة محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلام ، دار المعارف ، الطبعة الثالثة .

- الموشح ، تحقيق على محمد البجاوى ، ط دار
النهضة ١٩٦٥ .
- أبو عبد الله محمد بن عمران
المرزبانى
- الأغاني طبعة بيروت المصورة عن طبعة دار الكتب
المصرية .
- أبو نصر الفارافى
- المدينة الفاضلة ، ط دار العراق بيروت ١٩٥٥ .
- أرسطو
- فى النفس ، ترجمة إسحق بن حنين دراسة وتحقيق
د . عبد الرحمن بدوى ، ط النهضة ١٩٥٤ .
- الطبيعة أو السماع الطبيعى ، ترجمة إسحق بن
حنين مع شروح ابن السمع وابن عدى ومضى وأبى
الفرج وابن الطيب تحقيق وتقديم د . عبد الرحمن
بدوى ، الدار القومية للنشر ١٩٦٤ .
- إرنست كاسيرر
- مقال فى الإنسان ، ترجمة د . إحسان عباس دار
الأندلس ، بيروت .
- أفلوطين
- التساعية الرابعة فى النفس ، دراسة وترجمة د .
قواد زكريا ، ط الهيئة المصرية العامة ١٩٧٠ .
- إمانويل كانت
- مقدمة لكل ميتافيزيقا ، ترجمة د . نازلى
إسماعيل ، ط دار الكتاب ١٩٦٨ .
- إميل بوترو
- فلسفة كانت ترجمة د . عثمان أمين ، ط الهيئة
العامة ١٩٧١ .
- الآمدى
- الموازنة ، ط صبيح بدون تاريخ
- ت . ج . دى بور
- تاريخ الفلسفة فى الإسلام ، رجمة د . محمد عبد
الهادى أبوريده ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ،
١٩٥٧ .
- د . جابر عصفور
- الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ط .

دار المعارف ١٩٧٣ .

الوجود والعلم ، ترجمة د . عبد الرحمن بدوي ،
منشورات الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى
١٩٦٦ ، نظرية في الانفعالات ، ترجمة د .
سامي محمود علي وعبد السلام القفاش ، ط دار
المعارف ١٩٦٠ .

- جان بول سارتر

بين برجسون وسارتر ، ط دار المعارف ١٩٦٣ .
المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى سارتر ،
ترجمة فؤاد كامل ، ط الدار المصرية للتأليف
والترجمة .

- حبيب الشاروني

- ريجيس جوليفيه

كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، نقل أبي بشرمقي
بن يونس ، ط دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .
حاشية الصبان على ملوى السلم ، المطبعة الأزهرية
١٣١٠ هـ .

- د . شكري محمد عباد

- الصبان

الرمز الشعري عند الصوفية ، ط دار الأندلس
ودار الكندي ، بيروت ١٩٧٨ . شعر عمر بن
الفارض - دراسة في فن الشعر الصوفي ، ط دار
الأندلس بيروت ١٩٨٢ .

- د . عاطف جوده

كشف الوجوه الغرلمعاني نظم الدرّ ، على هامش
ديوان ابن الفارض بشرح البوريني والنبلسي ،
المطبعة الخيرية ١٣١٠ هـ .

- عبد الرازق الكاشاني

خريف الفكر اليوناني ، النهضة ، الطبعة الثانية
١٩٤٦ الزمان الوجودي ، النهضة ، الطبعة الثانية
١٩٥٥ المثالية الألمانية ، النهضة ١٩٦٥ .
أفلاطون ، النهضة ، الطبعة الرابعة ١٩٦٤

- د . عبد الرحمن بدوي

الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، النهضة
١٩٤٦ أفلوطين عند العرب ، النهضة ١٩٦٦
شخصيات قلقة في الإسلام ، الطبعة الثانية
١٩٦٤ فن الشعر لأرسطو طاليس مع الترجمة
العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن
رشد ، النهضة ١٩٥٣ .

الوساطة ، تحقيق البجاوي ومحمد أبو الفضل
إبراهيم ، الحلبي ، القاهرة بدون تاريخ .

مدرسة الحكمة ، دار الكاتب العربي ١٩٦٧ .

الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، دار
النهضة العربية ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨١ .

أسرار البلاغة ، ط صبيح بدون تاريخ ، دلائل
الإعجاز ، ط صبيح ، الطبعة السادسة ١٩٦٠ .

شرح مشكلات الفتوحات المكية وفتح الأبواب
المغلقات من العلوم اللدنية ، مخطوط بمكتبة
سوهاج الإنسان الكامل ، ط صبيح بدون
تاريخ .

الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهره الفنية
واللغوية ، دار الفكر العربي ، الطبعة
الثالثة ١٩٧٨ .

مشكاة الأنوار ، تحقيق وتقديم د . أبو العلا عفيفي
ط الدار القومية ١٩٦٤ .

نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، النهضة
١٩٦٢ .

- عبد العزيز الجرجاني

- د . عبد الغفار مكاوي

- د . عبد القادر القط

- عبد القاهر الجرجاني

- عبد الكريم الحلبي

- د . عز الدين إسماعيل

- الغزالي

- د . فؤاد زكريا

- فؤاد كامل
الفرد في فلسفة شوبنهاور ، ط دار المعارف
١٩٦٣ .
- قدامة بن جعفر
نقد الشعر ، الجواب ١٣٠٢هـ
- الكرمانى
شرح صحيح البخارى ، المطبعة المصرية ١٩٣٣ .
- د . لطفى عبد البديع
التركيب اللغوى للأدب ، مكتبة النهضة ، الطبعة الأولى ١٩٧٠ .
- مارتن هيدجر
في الفلسفة والشعر ، ترجمة د . عثمان أمين ، ط الدار القومية ١٩٦٣ .
- نداء الحقيقة ، ترجمة وتقديم د . عبد الغفار
مكاوى ، ط دار الثقافة ١٩٧٧ .
- د . محمد عثمان لجاقى
الإدراك الحسى عند ابن سينا ، ط دار المعارف
١٩٦١ ،
- د . محمد غنيمى هلال
الأدب المقارن ، الطبعة الرابعة
الرومانتيكية ط نهضة مصر
النقد الأدبى الحديث ، دار النهضة ، الطبعة الثالثة
١٩٦٤ .
- د . محمد على الكردى
نظرية الخيال عند جاستون باشلار ، مقال فى مجلة
عالم الفكر الكويتية ، المجلد الجادى عشر ، العدد
الثانى ١٩٨٠
- د . محمد مندور
الأدب ومذاهبه ، ط دار النهضة .
- د . محمد على أبو ريان
الإشراقية مدرسة أفلاطونية إسلامية - مقال ضمن
كتاب شهاب الدين السهروردى فى الذكرى المثوية
الثامنة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٤ .
- أصول الفلسفة الإشراقية ، بيروت ١٩٦٩ .

- محي الدين بن عري
الفتوحات المكية ، ط دار صادر ، بيروت
فصوص الحكم ، ط الحلبي ١٩٦٦
مجموع الرسائل ، ط حيدر آباد ١٩٤٨
اللغة والحضارة ، ط منشأة المعارف ١٩٧٤ .
- د. مصطفى مندور
- د. مصطفى ناصف
مشكلة المعنى في النقد الحديث ، ط مكتبة
الشباب ١٩٦٥
الصورة الأدبية ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٥٨
الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .
- هنري برجسون
الطاقة الروحية ، ترجمة د. سامي الدروبي ط
الهيئة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١
- يوسف كرم
الطبيعة وما بعد الطبيعة ، دار المعارف ، الطبعة
الثالثة .

المراجع الأجنبية

- Alston W. P and Nakhtnikian, George** Readings in twentieth. Century philosophy, Macmillan, London, 1963.
- Armstrong D. M.** Amaterialist theory of the mind, international library, London, Routled and Kegan paul, 1968.
- Baudelaire, Charles** Intimate Jounals, trans by, Christopher Isherwood, pub, 1969.
- Bennett Jonathan** Kant's analytic, Cambridge, 1966.
- Coleridge, Samuel. T.** A selection of his poems and prose, by, Kathleen Raine, penguin books, first pub, 1957.
- Corbin. H.** Creative imagination in the sufism of Ibn - Arabi, trans by, Ralph Manheim, London, 1969
- Foakes, R. A.** Romantic criticism, pub, Edward Arnold, London, 1968.
- Huime. T. E.** Speculations, edited by, H. Read, London, 1960.
- Husserl Edmund** Ideas: general introduction to pure phenomenology, trans by, W. R. Boyce Gibson, London, 1931
- James. D. G.** Scepticism and poetry, an essay on the poetic imagination, London, first pub, 1937, secon, 1960.
- James, Theodore** Aristotle dictionary, London, 1962
- James, William** The principles of psychology, pub, W. Benton, U. S. A, 1952
- Langer Susanne. K.** philosophy in a new key, new American library, 1951.
- Lawrance, Nathanil and O'Connor Daniel** Readings in existential pheno menology, 1967

الفهرس

الإهداء	٣
المقدمة	٥
● الباب الأول : الخيال مشكلات فلسفية وسيكلولوجية	٧
— الفصل الأول : الخيال والإدراك	
١ - الخيال والإدراك الحسى فى تراث الفلسفة اليونانية	٩
٢ - الخيال والإدراك الحسى فى تراث الثقافة العربية ..	١٢
٣ - الخيال والإدراك فى تراث الفلسفة الأوربية	
الفلسفة المادية والمذهب السيكلوفسيولوجى	١٥
٤ - علاقة التخيل بالإدراك فى المثالية وفى الوضعية	
الروحية والوضعية المنطقية	٢١
٥ - علاقة التخيل بالإدراك فى الظاهرية الوجودية ..	٣٢
— الفصل الثانى : علاقة الخيال بالذاكرة والوهم	
١ - الخيال والذاكرة	٤٣
٢ - الخيال والوهم	٦٠
حاشية على التركيب الجدلى « للظاهرة »	٦٦
● الباب الثانى : الخيال بين الإشراقية والعرفانية الصوفية	٧٩
— الفصل الأول : الخيال فى المذهب الإشراقى	٨١
— الفصل الثانى : الخيال فى العرفانية الصوفية	
١ - الخيال وعلم المرايا	٨٧
٢ - الخيال وعلم الجغرافيا الصوفية	٩١
٣ - الخيال وتعبير الأحلام	٩٤
٤ - الخيال والوحى	٩٨
٥ - ملاحظات عامة على نظرية الخيال فى العرفانية الصوفية	١٠٦
٦ - الخيال بين النظرية العرفانية والتعبير الفنى	١٢٦

١٤٥	● الباب الثالث : الخيال مشكلات بلاغية ونقدية في التراث العربى
	— الفصل الأول : الخيال ونظريه المحاكاة الأرسطية في تراث الفلسفة الإسلامية
١٤٧	— الفصل الثانى : نظرية الخيال فى تراث الدراسات البلاغية والنقدية ...
١٦٣	— الفصل الثالث : الخيال الرومانتيكى بين النظرية والتطبيق
٢٣٧	— الخاتمة : الخيال الابداعى والصورة الشعرية
٢٦١	الهوامش
٢٨٣	فهرس الكتاب
٣٠٦	

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٤/٣٩١٣

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ٠٣٩٩ - ٣

فإنه من الصعب المبالغة التي زود بها الإنسان من بين الكائنات ، والجميرة التي تمنح منها
 للرسول ، إنه ليس بفضاء في الإحساس - كما ظن هوبز - ، وهو نشاط لا يد منه في
 الظاهر ، وبمختلفاته منه يتأسس الجدل الجامع بين الغياب والحضور والوجود والعدم . إن
 الإنسان هو الذي الفكر أوفى الفن لا يتحقق بمعزل عن التخيل الذي يقدم « الإمكانيات »
 للفن ، وأدخل مباحث التشبيه والاستعارة والخيال في معانيها جافة وخالية إلا لأن أكثر
 البلاغيين لم يلتفتوا للخيال بوصفه نشاطاً متميزاً ، مكتفين بالمطابقة بين المحاكاة والتخيل .
 والآن ألم يأن أن نخلص دروس البلاغة والنقد الأدبي مما أصابها من عقم وجفاف ، وأن
 نربط بين مبحث الصور وبين الخيال ؟